

العدد الاول
كانون الثاني (يناير)

السنة التاسعة

No. 1 - Janv.

9ème année

الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

بيروت

ص.ب ٤١٢٣ - تلفون ٣٢٨٣٢

AL-ADAB REVUE MENSUELLE CULTURELLE

BEYROUTH. LIBAN B.P. 4123

Tél. 32832

رئيس التحرير
والمدير المسؤول
الدكتور سويل إدريس

Rédacteur en chef et
directeur

SOUHEIL IDRIS



نحنُ والنقد

بقلم الدكتور سويل إدريس

يكون فنا طفيليا يعيش عالة على الشعر أو القصة أو المسرحية ، ويقتصر على أن يمتدح وينوه أو يجرح ويدين . ثم ان النقد بمفهومه الحديث يستعين استعانة واسعة بسائر العلوم والفنون ، ويستمد كثيرا من احكامه ومنظوراته من علم النفس والاجتماع بصورة خاصة ، ليحاول - فيما يحاول - ان يوضع الاثر المدروس بالنسبة لمعطيات السلوك البشري ومعطيات المجتمع الذي ينبع منه . وليس هذا مجال البحث في اسباب تخلف النقد الادبي عندنا ، ولكننا نحب ان نشير الى ان من هذه الاسباب الاعتقاد بان النقد بحد ذاته ليس في الغالب موضع احترام مما يزهّد الادباء بالاقبال على كتابته ، وهذا ما يجعل التخصص في النقد عندنا شيئا نادرا ، حتى ان عدد النقاد الذين يمارسون هذا الفن ممارسة متصلة لا

لا نحسب احدا من مؤرخي الادب العربي الحديث ينفي ان يكون النقد عندنا متخلفا عن سائر فنون الادب . فقد بات الامر من الواضح بحيث لا يختلف فيه اثنان . ووراء هذه الظاهرة تكمن رغبة « الاداب » في ان تخصص هذا العدد لدراسة واقع النقد الادبي في نتاجنا المعاصر . والحق ان الفنون الادبية قد سجلت على اختلافها تقدما ملموسا منذ نصف قرن ، فتطور الشعر العربي شكلا ومضمونا ، وولدت في القصة والرواية الوان جديدة لم يكن للادب العربي سابق عهد بها ، وعمقت الدراسة الادبية واتخذت لها سمّا ومنهاجا . اما النقد فلم يجار هذا التطور الا من بعيد ، وظل متوقعا لا يعرف الاقلام نادرة ، تمارسه بين الفينة والفينة على سبيل الهواية ، وقليل ما تقعه او تمنهجه . ومهما يكن من امر ، فقد

حافظ معظم
الانار النقدية
على المفهوم
الكلاسيكي للنقد،
من انه تمييز
الجيد والرديء
في النتاج الادبي
في حين ان
تطور الفنون
الادبية قد دفع
النقد اشواطا
بعيدة اصبح
فيها عملا ابداعيا
مستقلا بنفسه
وكف عن ان

الآداب

في عامها التاسع

تدخل هذه المجلة عامها التاسع ، وهي من الاحساس بالفتوة والنشاط كأنها تدخل عامها الاول فحسب . . .
لقد انتشرت الاداب في اربعة اركان الوطن العربي ، واصبحت - بكل فخر - زادا فكريا ينتظره كل مثقف عربي في اخر كل شهر . ومهما قيل عن مادة المجلة ، وايا كان الرأي في بعض ما تنشره ، وهي تتوخى به التشجيع قبل كل شيء ، فلا ريب في انها تظل موضع ثقة الادباء جميعا ، الى اي جيل انتسبوا .

لقد انتشرت الاداب في اربعة اركان الوطن العربي ، واصبحت - بكل طريقها وخطتها واتجاهها ، مهما عانت من منع في عدد من الاقطار العربية ، وهي تأمل دائما ان تكون المرآة الحقيقية لتطور الادب العربي الحديث .

العربي ثلاثة او اربعة ، وزاد شعورنا بازمة النقد الأدبي المعاصر ..

والحق ان ادبنا العربي الحديث بامس الحاجة الى نقاد واعين مخلصين يؤمنون قبل كل شيء بانهم يحاولون ان يسهموا بتطوير النتاج العربي . وان هذه الفترة من تاريخنا الادبي هي احوج الفترات الى مثل هؤلاء النقاد . ذلك ان جيلا جديدا من الكتاب يصدر اليوم براعم متفتحة في الشعر والرواية وسواهما ، ويلتمس في آراء النقاد المخلصين ما يرشده الى تغذية هذه البراعم بنسج جديد منمّش . وقد كتب لي مؤلف شاب يعبر عن الله من ان كتابه الاخير لم يلق الا الاذن الصماء من قبل النقاد ، فلم يشر اليه احدهم بخير او بشر ، ولم يتمكن هـو من ان يعرف مدى ما حققه من تقدم (او تأخر ..) بالنسبة لمؤلفاته السابقة . وبالرغم من انني لا اؤمن بان مهمة الناقد ان يكون « مرشدا » او « دليلا » ، فقد ادركت مأساة هذا المؤلف الذي لا يكف عن الانتاج والذي تلقى كتبه رواجاً طيباً بالاجمال . انه يريد ان يظل مخلصاً لفنّه ، ولكن ليس ثمة من يعينه على ذلك . وايا كانت ظروف هذا المؤلف، فان كل كاتب يستشعر مأساة عميقة حين يجد ان ما يكتبه لا يلقى همسة حب او حنان او حتى همسة عتاب .. وصحيح ان مأساة النقد عندنا ، من مأساة الادب كله ، ولكن لا شك في انها ذروة فصول هذه المأساة ..

ان احداً ليتناول صحف الغرب الادبية في اسبوع واحد ، او في شهر واحد ، فيجد في خمس او ست منها دراسات نقدية مطولة عن آخر الكتب التي صدرت هناك ، ويدرك مدى الاهتمام الذي يعلقه النقاد والادباء والقراء عامة على آخر النتاج الادبي .. اما هنا ، فتمضي الشهور بل السنوات قبل ان يحظى الكتاب - والكتاب الجيد في غالب الاحيان - الا بكلمة حيية ... وما اشد حاجة الاديب عندنا ، حين لا يلقى كتابه الرواج الذي ينتظره والذي يعلق عليه الامال الكبار ، لان يسمع كلمة عزاء .. على الأقل ، تعينه على المضي في درب الطويل الموحش الذي اختاره لنفسه ...

ومهما قيل من ان الاديب المبدع يتبع في نتاجه دوافع موهبته وحدها ، فهو يفيد بلا شك من نقد الناس لآثاره وقد تأتي هذه الفائدة بطريقة لا واعية .

فاذا اضفنا الى هذا كله ما يثيره النقد عادة من حركة ادبية ونشاط ذهني ، وما يستتبعه من تشجيع على الكتابة والمحاولة ، ادركنا أهمية هذا اللون من النتاج في ادبنا المعاصر . ولا تزعم هذه المجلة انها قد حققت هذا كله ، ولكنها تحاول ان تنشط هذا التيار النقدي للكتب والمقالات بما تنشره في كل عدد من اعدادها في أبوابها المختلفة ، ولا سيما في بابي « النتاج الجديد » و « مناقشات » .

واذ تقدم « الاداب » هذا العدد الخاص ، بما يحويه من دراسات نظرية وتطبيقية ، ترجو ان تدعم حركة النقد الادبي العربي المعاصر ، وتضيف لبنة اخرى الى بناء الادب الذي نحاول جميعاً تشييده في نهضتنا الحضارية الجديدة .

سهيل ادريس

النقد والنقاد، دخلنا دائرة مفرغة : لان النقد لا يقوم بمهمته قياماً رصيناً جاداً : وهذا صحيح الى حد بعيد ، فقلما نجد ناقداً يتناول الاثر الادبي بالدراسة وهو متزود بالموضوعية او بالشمولية . فالنقاد هم على الغالب اما ادباء موتورون حاسدون يقبلون على الاثر وفي نيّتهم ان يحطموه ، او مداحون مغالون ، او ادباء يؤمنون بنظرية معينة محدودة يريدون ان يطبقوا الاثر عليها ، فاذا انطبق فهو الاثر الرائع ، واذا حاد ، كان تافهاً ! قلنا انهم كذلك على الغالب، وهذا يعني ان بعض النقاد الاخرين يحاولون ان يقبلوا على الاثر من غير فكرة مسبقة، ويودون ان يكونوا متجردين نزهاء . فاذا انتهوا من عملهم النقدي ، وضميرهم في رضى ، هب الكاتب المنقود ليصق بهم كل تهم التفرغ ، اذا لم يتهمهم بغير ذلك من تهم التحقير . واذكر هنا على سبيل المثال ذلك الناقد الذي كلف يوماً بدراسة رواية عربية صدرت منذ حين ، فتناولها بكثير من التجرد والموضوعية والمنطق ، فاذا المؤلف يشن عليه حملة تحقيرية ارهابية كانت حجته الاولى فيها ان الناقد شخص لم يسمع به احد بعد .. واحسب ان على هذا الناقد ان يكون شديد الايمان بفنّه ، وعميق الثقة بتجرده وبفنسه ، والا زهد بالنقد ، وانقطع عنه ، فظل عدد النقاد في الوطن

دارالمعارف لبنان

بنابة السيلي ساحة رياض العلم ص.ب. ٢٦٧٦

هذه الاقراص المبرقة واقاصيص خروسة من لوردية العالمية الرشيدة تترجم عن حذرنا وحسن فهم جديده من المبررات البديرة التي تفتقرها طائفة وشعاع على فكر كوكبنا في الفهم عبرة الى امة طاهرة

ما بيل

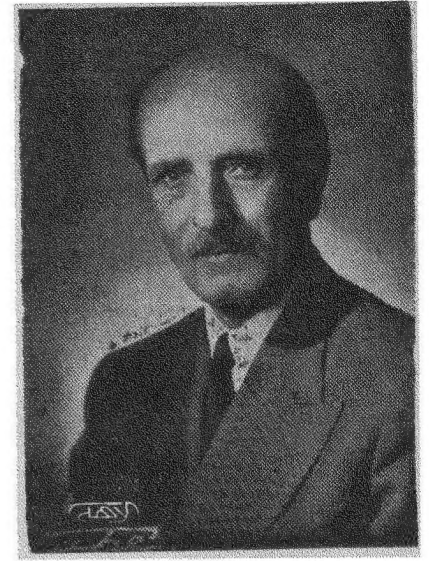
قصص اخرى

كأليفة
القصص المبرقة والشعر
موسيقى

الشمس
٥٠٠٠ د.
أوما يمارا

ساحل المعارف لبنان

تطلب من جميع المكتبات الشهيرة



فنقد الكلمات

بقلم منى نيل نعيم

منذ الاف الاجيال . والذي وعاه الناس واختبروه على
كر الاجيال هو ما يدعونه المدينيات والحضارات .

هذه الكلمة العجيبة التي تبني المدينيات والحضارات هي
وحدها عدة الاديب يتصرف بها حسبما يميله عليه فكره
وخياله ومزاجه وذوقه ، وهو اذ يخلق منها قصيدة او
مقالا او قصة او غير ذلك من ضروب الادب انما يخلق ،
في الواقع ، جانبا من نفسه . ذلك لان الكلمة والمتكلم واحد
ونحن لاندرى ابهما الخالق وايهما المخلوق . فالذي نفسه
في ضباب لا يمكن ان ينطق او يكتب غير الضباب . والذي
نفسه فاجرة ياتيكم بالادب الفاجر . والذي يعيش في
ضباب من الفكر والاحساس والخيال يتعذر عليه ان
يحملك الى الاعالي والاغوار . والذي نفسه عشواء او
مزكومة ، او في اضطراب لا يستطيع ان يفتح عينيك على
ما في الحياة من بديع الصور ، ولا انفك لما فيها من طيب
الشذا ، ولا اذنك لانغامها الساحرة .

ولولا ان الكاتب يعرض عليك وعلي ما يكتبه لما كان لسي
ولك ان نحاسبه عما يكتب . ولكنه عندما ينشر ما يكتب
يجعل من نفسه مشاعا لكل من يقرأه ، فكأنه يدعوني
ويدعوك الى مشاركته في ما خلقه من نفسه على انه بعض
من نفسك ونفسي كذلك ، واذا ذاك فمن حقك وحقي ان
نقول له الى اي حد نشاركه اولا نشاركه ؟ او الى اي حد
نسجم واياه او لانسجم .

اقول من حقك وحقي ، ولا اقول من واجبك وواجبي .
لان في استطاعتك واستطاعتي ان نقرأ وان نسكت عما
نقرأ . والسكوت من ذهب حتى في شؤون الفن والادب ،
الا ان معظم الناس لا يطبقون السكوت . فهم ابدا يحدثون
عما بينهم وبين الاشياء والاحداث والناس من انسجام
او عدم انسجام . فحيثما كان الانسجام كان الحديث
حديث رضى وانسراح واطمئنان . وحيثما انفقد
الانسجام كان الحديث تاففا وشكوى وامتعاضا ، ولا يندر

الحرف ، ومن الحرف الكلمة - تلك ، في اعتقادي ، هي
معجزة الانسان الكبرى ، ولكنها معجزة الفها الناس الى
حد ان باتت عندهم وكأنها من اتفه التوافه . وذلك هو شأن
الناس مع العجائب التي تكتنفهم في عالم كل مافيه عجيبة .
فهل ادهى من ان تأخذ حروفا لقيمة لها في ذاتها ولا معنى
ثم تزواجها بهذه الطريقة او بتلك فاذا بها كلمات ، واذا
الكلمات عوالم تضج بالحياة والحركة ، وتموج بشتى
الاحاسيس والافكار ، والاشكال والالوان ؟

هاك ، على سبيل المثل ، حروفا ثلاثة : ب . ح . ر . - انها
حروف واهية ، جامدة ، ميتة ، وانت لو رددت كلا منها
بمفرده ، ولو حدثت اليها منفصلة من الان وحتى قيام
الساعة لما وقعت فيها على اي شيء يحرك فيك فكرا ، او
يشير احساسا ، او يرسم صورة . ولكنك حالما تصل الاول
منها بالثاني والثاني بالثالث تتكون لديك كلمة « بحر » .
وهنا تتم المعجزة ، ففي اسرع من رفة الجفن تراك امام
مدى ازرق تتوالب فيه الامواج وتتدافع ، وتزبد وترغي ،
وتهدر وتزار ، ثم ترتطم بالشاطئ فتتكسر وتتقهقر ؟ ولكنها
لاتلبث ان تعود الى الهجوم من جديد . وقد تكون انت ،
ساعة تسمع او تقرأ كلمة « بحر » ، على بعد الاف الاميال
من اي بحر .

وتمضي تبدل في تزواج الحروف الثلاثة فاذا البحر
« حرب » او « حبر » او « حبر » او « ربح » او
« ربح » او « برح » او اشياء اخرى قد لاتخطر لـك
في بال ، ولكنها تخطر في بال القاموس ، وكلها يزخر بالمعاني
والصور ، وليس في ذلك ما يشبه السحر ؟

ان يكن في تزواج الحروف ضرب من السحر فالسحر ،
كل السحر ، في تزواج الكلمات بحيث تغدو عبارات ، ثم
في تزواج العبارات بحيث تؤلف الصفحات ، وتؤلف الصفحات
المجلدات ، ثم تؤلف المجلدات المكتبات التي يختزن الناس
فيها كل ما وعوه واختبروه من شؤون حياتهم على الارض

ان يكون شتيمة وسبابا . من هنا كان النقد وكان الناقدون . عندما يحدثك الناقد عن اثر ادبي فهو انما يبين لك مدى التجاوب بين نفسه ونفس الكاتب في ذلك الاثر بالذات . فنقده اما انشراح واما امتعاض . او هو انشراح هنسا وامتعاض هناك . وما اكثر ما ينشر نقاد حيث يتمتعض الاخر . او يتمتعض حيث ينشر . ولا عجب في ذلك على الاطلاق . فالكلمة التي هي عدة الكاتب ، مثلما هي عدة الناقد ، ليست ذات دلالة واحدة ، ولون واحد ، ونغم واحد ، ورائحة واحدة عند جميع الناس ، ذلك لان الذين ينطقون بها ، او يكتبونها ، ليسوا من مزاج واحد ، ولا هم في مرتبة واحدة من الفهم والذوق والاحساس وقدرة الانفعال والتخيل . والكلمة التي تبدو لك في القاموس كما لو كانت محدودة القياس والمعنى تغدو وكأنها بغير حدود عندما ينطق بها لسان او يخطها قلم . فحدودها اذ ذاك حدود فهم الناطق او الكاتب وحدود ذوقه وخياله ومقدرته على تحسس المعاني والالوان ، والروائح والانغام . ومثلما يشق عليك ان تقع على كاتبين في مستوى واحد من ذاك القبيل ، كذلك يتعذر عليك ان تقع على قارئين ، او ناقلين ، يتذوقان اثرا ادبيا واحدا بطريقة واحدة . فمزاج الواحد غير مزاج الاخر ، وخبرته غير خبرته ، وذوقه غير ذوقه ، والزاوية التي ينظر منها الى الحياة غير زاويته . ولو ان الناس تساوا في ذلك كل المساواة لما كان بهم اقل حاجة الى النقد والناقلين .

وكما يخلق الكاتب نفسه في ما يكتب يخلق الناقد نفسه في ما ينقد . وما الاثر الذي ينقده غير الحافز والمشحذ . اما النور الذي يلقيه على ذلك الاثر فنوره . وهذا النور قد يكون نور شرارة ، او ذبالة ، او فرقد ، او قمر ، او شمس ، وقد يكون نارا في هشيم . وذلك هو مبعث الفوضى في دنيا الكتابة ودنيا النقد .

فما اكثر ما يتصدى ناقد نوره نور الشرارة لنقد اثر نوره نور الشمس ، واذا النتيجة مهزلة ومأساة في آن معا . فالشرارة لا تحجب الشمس ولا تطفئها ولا تزيد في نورها . اما الشمس فتبتلع الشرار . وقد يحدث ان ينبري ناقد نوره نور الشمس لنقد كاتب نوره نور الذبالة . فتكتسب الذبالة ، ولو الى حين ، القا ليس لها . مثلما قد يحدث ان يلقي ناقد بشرارته في كومة من الهشيم فتندلع منها السنة النار عالية ، باهرة صاخبة . ولكنها لا تلبث ان يخبو لظاهاء ، فاذا بها رماد في رماد .

هكذا كان . وهكذا سيكون مادامت الكلمة مشاعا للجميع وما دام التفاوت في الفهم والذوق والمزاج بين الناس كالتفاوت بين الشرارة والشمس . ولن يجديك اي نقد مع الذين نورهم غير نورك ، واتجاههم في الحياة غير اتجاهك . وقد يجديك الصبر . ويجديك اكثر من الصبر التفكير في حكمة الحياة التي تخلق الارزة والعوسجة ، والنسر والخفاش والشمس والجبابرة فلا تخجل ولا تندم . بل تجعل لكل ماتخلقه قيمة في ذاته ، وقيمة متممة لقيمة غيره . فالغابة لا تقوم بما فيها من سوامق الشجر ، بل لابد مع السوامق من الاشواك والادغال والبلابل .

كذلك لا يقوم الادب بالعابرة والروائع فقط ، بل لابد مع عباقرة الكتاب من الكويتيين ، ومع الروائع من التوافه . مثلما لابد من نقاد لا ينتشون الا بعقب العبقرية وروعة الروائع . ومن نوقدين يتلهون بتوافه الكويتيين ويصنعون من الحبة قبة .

اما السر في هذا التفاوت العظيم فيمكن في طبيعة المعجزة التي هي الكلمة ، وطبيعة الذين يتخذونها اداة للتفريغ عما في نفوسهم . فالذين اوتوا نعمة الفهم والذوق يقدسون الكلمة . فتأتي على سنتهم واقلامهم طاهرة من النفاق ، منزهة عن الحذقة والبهرجة والدجل والرياء وحب الظهور . والذين نصيبهم من الفهم والذوق ضئيل لا يحسون قدسية الكلمة . فلا يتورعون عن الفحش بها ، وعن جر جرتها في الرغبة التي تثيرها اهاؤهم من ساعة لساعة ومن يوم ليوم .

تلك ، كما ترى ، هي طبيعة الكلمة ، وطبيعة الذين خلقوها ليعودوا فيخلقوا انفسهم بها . وهي طبيعة لا يغيرها سحر ساحر ، ولا نقد ناقد ، ويغيرها كل منا بجهد الخاص اذا هو غير ما بنفسه .

ميخائيل نعيمة

كلّ عربيّ مدعو الى قراءة هذا الكتاب القدس مرة اخرى

للكاتب الفلسطينيّ الجريّ

محمد عليّ العبد

قصّة الوطن السليب والسحب اللّجج
الضطر . . وصيحة الكفاح من أجلّ العمرة والكأر
في اسلوب ارجي جمع بين كروعة في العرض
والشورة في الكوضي

الثلث ١٥٠ ق.ل

منشورات مكتبة المعارف في بيروت

أزمة النقد العربي

بقلم الدكتور عبدالله عبدالمعطي



« ان الربط بين الانطلاقة القومية والتفتح الانساني - وهو ربط لا تكون بدونه الوثبة القومية جديدة بهذا الاسم ولا تصل بدونه الى غايتها - تقع على الادباء مسؤولية القيام به ، وتقع على النقاد مسؤولية تذكير الادباء بمعناه وضرورته . »

حرا خصيبا : انه الان يأخذ القيم على عاتقه ومسؤوليته ، ويدافع عنها دفاعه عن حقيقة رأيها ووصل اليها بعد رياضة وجهه وتجربة عميقة . انه الان قادر على ان يغالب كل شيء ، حتى نفسه ، في سبيل تلك الرؤية التي رآها ، رؤية الحقيقة وقيمها .

وما يصدق على الفرد في سائر مجالات النشاط الاجتماعي ، يصدق خاصة على الاديب وعلى مجال الابداع الادبي . فالاديب لا يكون مبدعا حقا لمجتمعه ، ما لم يفد هذا المجتمع الذي يتأثر به شيئا في قبضته ، يعرف انه يتطلع اليه من الذرى ويعرف ان يتفاعل معه تفاعلا اعمق بعد ان عرف هذا الاشراف البعيد ، وبعد ان تحرر منه ليعود اليه عودا احفل بالنور . وعندما يتأني للاديب مثل هذا التحرر من ربكة الانسحاق مع المؤثرات الاجتماعية دون ما وعي كاشف لها ، يستطيع ان يكون اديب المجتمع المرتقب . انه يكون الاديب المرجو عندما يدرك ان مهمته الكبرى كشفت الاور وبسط الحياة في اعماقها امام القراء ، وعندما يدرك ان مثل هذا الكشف الوضاء لحقيقة الوجود ، لا يسر الا لمن استطاع حقا ان يخلق الوجود من جديد ، ان ينظر اليه نظرة بدئية ، ان يزيله الى حين ، ليستطيع بعد ذلك ، ان يرى ما فيه رؤية المشرف المطل .

مثل هذا الموقف وحده هو الذي يقوى على ان يولد من البحرين الراهن عطاء وخصبا ، وان يخرج من هذا التخبط الادبي الى ادب حق يمثل وجهة نظر موحية ملهمة ينظر بها الاديب الى الكون والاشياء . فالادب الذي لم يتحرر من الوجود العادي الضيق ليتصل بالوجود الصميم ، الوجود بمعناه العميق وبجوهره الشامل لا يستطيع ان ينقل الحياة الى الآخرين .

هذا الانتقال من البحرين الى الموقف الادبي الاصيل ان يتم الا اذا اسهم النقد الادبي في المعركة اسهاما جديا وتحمل مسؤولية . فكلنا يدرك ان ادبنا حتى الان ادب يكاد يشبه تلك النباتات البرية التي تنمو في الفياضي ، ولا تجد من يشذبها او ينظمها او ينقل شذاها . وكلما تقدم

لا شك ان الادب العربي المعاصر يعاني من بحران طويل ، قد يتمخض عن خصب وعطاء وقد لا يلد غير بحران اوسع . واجتناب النتيجة الثانية لا يكون الا اذا وعى الادب البحرين واستطاع ان يتجاوزها عن طريق مغالبتها لذاته ، وعن طريق ادراك الادباء مسؤوليتهم ورسالتهم . ان كل عمل خلاق لا يكون الا اذا انفتح صاحبه على افق الحرية الكاملة المطلقة . ونقصد بالحرية هنا ان يعي الشخص المؤثرات التي تدفعه الى عطائه وسلوكه ، وان يحاول عن طريق هذا الوعي التام لها ، ان يتحرر منها ولو الى حين ، ليتخذ من دونها ومن فوقها موقفا اصيلا شخصيا .

ان كل انسان ابن مجتمعه وابن الظروف الاجتماعية التي يحيا فيها ، ولا يتم تكون الانسان كإنسان ما لم يندمج بهذا المجتمع ويتمثل حضارته وقيمه وخيراته الثقافية . غير ان ثمة شكلين من اشكال الاتحاد مع المجتمع وامتصاص حضارته : الاول سلبي منفعل لا يعدو ان يكون المرء فيه قابلا لا فاعلا ، متلقيا تراث المجتمع دون مساهمة نقدية فعالة يقوم بها . واذا ذلك يكون انسانا متبعيا لا مبتدعا ، يزرع المجتمع فوقه وينوء بقيم هذا المجتمع ، بدلا من ان يكون له هذا المجتمع وقيمه اداة الهاب وتفتيح . اما الشكل الثاني من اشكال الاتحاد مع المجتمع فقوامه ان يتحرر الفرد من المجتمع الى حين ، عن طريق وعي يعلو على كل شيء ويمحو كل شيء لبنني الاشياء من جديد ، ويشكل في كل قيمة ليلد قيما حققة . وقد يعود مثل هذا الفرد ، بعد هذا التحرر المطلق والمحو التام ، الى ان يتبنى كثيرا من قيم مجتمعه ، والى ان يمتص تراثه وحضارته . ولكنه اذ يفعل يكون في الواقع بانيا لقيم جديدة وان تكن موجودة ، خالقا لحضارة حية مستحدثة وان تكن عريقة في القدم . على ان هذا الفرد قد يجاوز في احيان اخرى ما في مجتمعه ، ويرى ان بعض ما فيه من قيم يحتاج الى تقويض او تعديل ، وعند ذلك يقف موقف الناظر المجدد . وفي الحالين يقف مثل هذا الفرد من المجتمع ومن القيم الانسانية التي يحملها موقفا

كان لهم من شأن ، وقلما يحاولون ان يجعلوا من الادب تجاوزا للزمن وللذات ، وقلما يضعون انفسهم في سباق مع الزمن وفي سباق مع انفسهم . وموقفهم هذا يرجع فيما يرجع الى انعدام النقد الذي يحمل صوت الحقيقة القاسي . يضاف الى هذا ان الشيخ بطبعه محافظ ، يعيش غالبا في ماضيه ، ان لم يقم حقا بتجربة فكرية ونفسية عنيفة تجعله في شباب فكري دائم ، بل تجعله كما يقول بعضهم مراهقا الى الابد . ومن مهمة النقاد ان يدفعوا مثل هؤلاء الادباء الشيوخ الى اقتحام هذه المغامرة الجريئة ، الى خلق صبوة ابدية الى نضارة الحياة ونسغ الوجود . ان الاديب الكبير هو الذي يبلغ اللحد وهو ما يزال ينادي الحياة نداء الشاب الظامي الى كنهها وجوهرها .

وعبثا يقول القائلون : ان الاديب الكبير ليس في حاجة الى من يدفعه ويدكي صبوته ويشعل موقده . فتلك شئنة بالية عفى عليها الزمن . وصراع الادباء قديما حول دور كل من الموهبة والصناعة في خلق الادب ، صراع تجاوزه الايام . ومن الامور التي اثبتتها طائفة من الدراسات والبحوث اليوم ان العبقرية في حاجة الى حماية ورعاية وانها لا تنبت وتنمو كما ينبت الفطر او كما تنبتق

بنا الزمن ادركنا ان دور النشر تقذف كل يوم بجديد متكاثر ، وان ما تقذف به متروك الى القراء ، يحكمون عليه كما يشاءون بينهم وبين انفسهم او يستمتعون دون ان يكلفوا انفسهم عناء الحكم . وقلما نلقى نقدا هاديا يشير ببنايه الى قيمة ما ينتج ، ويصنف النتاج تصنيفا يضع كل شيء في مستواه ومكانه . ومن منا لا يلمس اضطراب الشبيبة فيما يقرأون : انهم يحارون في اي النتاج يقرأون ، وكثيرا ما تحول حيرتهم هذه بينهم وبين ان يقرأوا شيئا . وحتى اساتذتهم الذين تقع عليهم مهمة ارشادهم ، يضلون غالبا ضمن النتاج المتكاثر ، وما ينصحون به غالبا كتب اطلعوا عليها لانهم اطلعوا عليها كما تقع الفراشة على اي زهرة . ومن العسير ان ييسر للشبيبة في بلدنا ، سواء عن طريق اساتذهم او من يفوقهم علما وخبرة ، ان يتبينوا صفحة الادب المعاصر لهم واضحة كاملة ، وان يدركوا اخيرا ما هو اجدر بان يتخير .

والازمة لا تقف عند حدود الشبيبة وحدهم ، بل هي تتمدهم الى الكتاب انفسهم . ان هؤلاء الكتاب ينتجون دون ان يصلوا هم انفسهم في نهاية الامر الى ان يضعوا نتاجهم في المكان الصحيح ضمن النتاج الواجب للمجتمع .

نتائج مسابقات «الآداب»

*

على ما فيه من غنى ، يؤدي في النهاية الى فقر خطير ،
ان لم يرفد بدم جديد ، بمعنى جديد ، بمقاصد ولادة .
واجترار الذات الطويل ، والتأمل المراوي المتصل ، لا بد
ان يقود الى عزلة مع الذات لا تحمل معنى اتصال اعمق
مع الآخرين ، وانما تعني انعزالا حقا عن التجربة الانسانية .
ومن شأن الناقد ان يرد الاديب دوما الى التواصل مع تجربة
غيره من الادباء ، الى الاتصال بالتجربة الانسانية عامة
انه اقدر من الاديب على الكشف عن انحراف هذا الاخير
شطر نرجسية ذميمة او سرد غافل . ان الناقد هو الجسر



شعر جديد في نظر حنفية جديد

بقلم الدكتور محمد مندور

موسيقيا ممن درسوا فن الموسيقى العالمية في اكبر معاهد باريس راقته قصيدة من الشعر الحديث في صورته الجديدة فلحنها وغنتها على ايقاع اللحن مطربة جميلة الصوت ، ولما كان هناك نظام في اذاعة القاهرة يقضي ألا تداع اية اغنية الا بعد موافقة لجنة تسمى لجنة النصوص فقد عرضت القصيدة على هذه اللجنة التي تضم عضوا من اعضاء لجنة الشعر بالمجلس الاعلى ، واذا بهذا العضو الفاضل يرفض ان ينظر في القصيدة اصلا لمجرد انها غير مكتوبة على عمود الشعر التقليدي . وكاد موقف هذا العضو المحترم يحرم جمهورنا من هذه القصيدة الرائعة لولا ان توفرت داخل اللجنة اغلبيه اقرت نصها .

وكانت احدث النواذر التي يتناقلها ادباء القاهرة ما اشترطته لجنة الشعر على كل شاعر تختاره للاشتراك في مهرجان الشعر الاخير الذي انعقد في دمشق من ضرورة اعداد قصيدة تسير على العمود التقليدي لالقائنها في هذا المهرجان ، مما اضطر عددا من شعرائنا الجدد ان ينظموا قصائد تقليدية بل جاهلية الجزالة ، ولربما التزم بعضهم فيها مالا يلزم لكي يرضوا لجنة الشعر الموقرة ، ولكي يثبتوا لها قدرتهم على نظم الشعر التقليدي ، وانهم لم يجددوا في صورة القصيدة العربية عن عجز وفرار من قيود الشعر التقليدي بل استجابة لحافز نفسي يشعروهم بان الصورة الجديدة للقصيدة العربية اكثر مواناة لبعض اغراض الشعر ومواضيعه . وهذا هو مانح ان نجلوه للسادة المتعصبين للتقديم لقدمه ، مع ان بعضهم كان في يوم من الايام من دعاة نوع من التجديد وخصوم الشعر العربي التقليدي اللداء في العصر الحديث ايام احمد شوقي وحافظ ابراهيم واضرابهما من الفحول .

فهؤلاء السادة المتعصبون من حقهم بل من واجبهم ان يعلموا ان كل تجديد في الفن لابد ان يسبقه تجديد في الحياة واتجاهات التفكير واوضاع المجتمع يسوق الي هذا التجديد الفني .

فما لاشك فيه ان العقلية العربية اخذت تتطور في السنوات الاخيرة تطورا كبيرا من العاطفية الخالصة نحو

استفحلت قضية الشعر الجديد على نحو مثير في جمهوريتنا العربية المتحدة بنوع خاص بعد ان اخذ اعضاء لجنة الشعر برئاسة الاستاذ عباس محمود العقاد في المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب يتعصبون ضد هذا الشعر ويستغلون مراكزهم في الضغط على قائله ليردعوه عنه كانه رجس من عمل الشيطان ، او ليخرجوههم ولو قسرا من محراب الشعر حتى ليتناقل الادباء في القاهرة طرائف تثير الضحك ، وقد يكون من واجبا ان نشرك غير القاهريين من ابناء العروبة في التفكه معنا من طرافتها . فمن ذلك مثلا ما يتناقلونه من انه عندما اجتمعت هذه اللجنة العتيدة للنظر فيما انتج الشعراء من شعر ايام العدوان الثلاثي على مصر تمهيدا لتوزيع الجوائز التي قرر المجلس منحها لاحسن شعراء تلك المعركة تناول الاستاذ العقاد كل ما تقدم به الشعراء من قصائد قديمة الصورة او جديدها واخذ يفرزها ليضع جانبا القصائد ذات الصورة الجديدة ثم يجمعها كلها في ملف واحد ليكتب على غلافه : « الى لجنة النثر للاختصاص » ، وسواء اصحت هذه الرواية بحرفيتها ام لم تصح فانها بلا ريب صحيحة بدالاتها . فجماعة لجنة الشعر ترفض كل شعر جديد حتى دون ان تقرأه وتبين هل فيه مقومات الشعر وعناصره ام لا ، بحيث يذكرنا موقفها من هذا الشعر بموقف رجل التقى به يوما المرحوم قاسم امين رائد الدعوة الى تحرير المرأة العربية ومؤلف كتاب « تحرير المرأة » ، واذا بهذا الرجل يلعن هذا الكتاب ويسبه سبابا مقدما فيسأله قاسم امين في روية الفيلسوف وهذوء الفكر الحر : « ولكن هل قرأت الكتاب ؟ » فيجيبه صاحبا قائلا : « انا لا اقرأ ولا يمكن ان اقرأ كتابا يخالف رأيي ! » ويروي المرحوم قاسم امين هذه الاقصوصة دون ان يعلق عليها بكلمة واحدة لانها في غنى عن كل تعليق ، فالرجل الذي يرفض ان يقرأ كتابا قبل ان يبسج لنفسه الحق في الحكم له او عليه رجل لا يستحق الا ان نسال له الله الرحمة .

ونادرة اخرى قد لا يعرفها الكثير من القاهريين انفسهم ، ولكنني شهدتها بنفسي ، ويسرنني او يحزنني ان ارويها هنا الى القراء العرب ليشاركوني التفكه بها ، وذلك ان ملحنا

ما يمكن ان نسميه بالوجدان الفكري الذي يساير التقدم العلمي العالمي ، والوعي الاجتماعي النامي في كافة بقاع العالم بما فيها عالمنا العربي . ولما كان الشعر فنا جميلا قبل كل شيء وكان لابد له من الاحتفاظ بهذا الطابع الجمالي رغم تغير المضمون وقيامه على الخواطر الفكرية التي تلونها العاطفة ، فقد وجد شعراؤنا الشبان الجدد انفسهم بين امرين : اما ان يحتفظوا للقصيدة العربية بشكلها التقليدي القائم على وحدة البيت ، رغم تغير المضمون فيأتي شعرهم فكريا تقريريا باردا ، واما ان يغيروا من شكل القصيدة بما يتفق مع القلب الجديد الذي اختاروه للتعبير عن افكارهم الجديدة ووعبهم الجديد ، وهو قالب القصة او الدراما القصيرة التي يستطيعون تحميلها ما يريدون من معاني الفكر وحقائق الوجدان الجماعي الجديد ، ففضلوا ان يختاروا لشعرهم الاوزان الموحدة التفعيلة وان يجعلوا الوحدة الموسيقية الجزئية في شعرهم « التفعيلة » لا البيت على ان تعتبر القصيدة كلها وحدة موسيقية متكاملة رغم تسلسلها في تفاعيل . وهذا هو مانجده في عدد من القصائد الجديدة الجيدة مثل قصيدة « شفق زهران » لصلاح عبد الصبور التي تصور فيها مأساة دنشواي وفتك الجنود الانجليز ظلما بأهل هذه القرية المصرية التي نكبت بعدوانهم ومثل قصيدة ذكرى جواد حسني للملك عبد العزيز التي تصور فيها بطولة هذا الشاب الشهيد في معركة بسور سعيد وغدر الفرنسيين به واغتيالهم له والقاء جثته في البحر ، وهي تصور هذه المأساة الوطنية على نحو يهز الوجدان بتصويره اللغوي وموسيقاه الموحية ، ومن امثال ذلك قصيدة للشاعر هارون هاشم رشيد تصور فيها فتك المعتدين بقرية في فلسطين واحراقها وتشيتت نساها واطفالها في مجاهل الارض على نحو مثير الازل اذكر كيف انه ابكى اطفال الصغار ، وما من شك في ان الصورة الموسيقية الجديدة للقصيدة العربية وهي الصورة القائمة على وحدة التفعيلة تعتبر اكثر عونا للشاعر على رسم صورة قصصية لمثل هذه المآسي .

ثم ان السادة المتعصبين ضد الشعر الجديد يحق لهم بل يجب عليهم ان يعلموا ايضا ان الشعر لم يعد كما كان زينة للمحافل ، ومدائح للملوك تنشد على الجماهير ، بل اصبح أداة للتعبير الصادق المخلص عما تثيره احداث الحياة في نفس الشاعر من خواطر وانفعالات ، وبذلك لم يعد الشعر في كل حالة ضربا من الخطابة ، بل اصبح في حالات كثيرة نوعا من مناجاة الانسان لنفسه أو لآخيه الانسان أو المواطن ، وبذلك لم تعد الصورة التقليدية للقصيدة العربية ضرورة حتمية ، فالصورة القديمة ربما كانت اكثر صلاحية للخطابة الشعرية منها للمناجاة ، بينما الصورة الجديدة تعتبر اصلح قالب موسيقي لهذه المناجاة التي لا تحتاج الى ضجيج او طنطنة ، وبكفيها الصدق الهامس على نحو مانحس في عدد من قصائد احدى رائدات هذه الصورة المبرزات الانسة نازك الملائكة ، وعلى نحو مانحس ايضا في

قصائد نزار قباني التي كتبها في هذه الصورة الجديدة ، وفي دواوين غيره من شعراء المدرسة الجديدة مثل احمد عبد المعطي حجازي وبدر السياب وغيرهما .

واخيرا احب للسادة المتعصبين ان يعلموا ان الشعر لم يعد متاع الخواص وحدهم ، واننا قد أصبحنا الان في عصر الشعوب التي من حقها ان تتمتع بالشعر مما يدفع شعراءنا المجددين ان يلتقطوا احيانا من لغة الشعب تعبيرات جميلة فصيحة في جوهرها رغم العصور الشعبي الذي يجري فيها ، وما دامت مثل هذه التعبيرات على بساطتها ليست سوقية ولا مبتذلة ولا خارجة على اصول الفصحى فلسنا ندري لماذا ننحيا عن الشعر الذي لم يعد يعترف احد من الشعراء العالمين المعاصرين في كافة اللغات بان له لغة خاصة فضلا عن ان تكون لغة الجاهلية الاولى .

ولما كنا نود ان نحرص على الانصاف والا نتعصب للجديد لمجرد جدته كما يتعصب الآخرون للتقديم لمجرد قدمه فاننا نحرص على ان نسجل ما على الشعر الجديد كما سجلنا ماله ، فمن المؤكد ان انحصار الشعر الجديد في الاوزان الموحدة التفعيلة يحرق من انواع اخرى كثيرة من الاوزان الموسيقية ، وان اختلاف عدد التفاعيل في اسطر القصيدة الجديدة يولد او يمكن ان يولد انواعا من النغم والايقاع ان تنفذ القصيدة من الرتبة المملة ، وكل ذلك فضلا عن انني لا اظن ان الصورة الجديدة للقصيدة تصلح لكافة المضامين وهذا هو ما يحسه شعراؤنا المجددون بفطرتهم الشعرية الصادقة حيث نراهم جميعا تقريبا يكتبون الشعر في الصورة القديمة والصورة الجديدة على السواء وفقا لمضمون كل قصيدة ، ونوع التيار النفسي الذي تصدر عنه .

ونحن في النهاية لا يمكن ان ندعي ان كل شعر جديد جيد ، كما لا يستطيع احد مدرك ان يدعي ان كل قديم جيد . فالشعر الجديد قد نرفضه ويجب ان نرفضه ان نعتبر بعضه شعرا على الاطلاق ، وذلك عندما تحطم موسيقاه او يصاغ بلغة نثرية تقريرية مسطحة او بعبارات مبتذلة مسفة او يخلو من التصوير البياني الذي يمتاز به الشعر الحق .

واذا كان هناك شيء اساء الى قضية الشعر الجديد فهو بلا ريب اعتقاد بعض الشبان السذج ان الشعر الجديد عبارة عن جمل نثرية توزع على الاسطر ، ثم تدفع الى بعض الصحف والمجلات التي يشرف عليها قوم يعجزون عن تمييز الشعر عن النثر فينشروا هذه السخافات على انها شعر جديد ، والشعر منها براء ، ولكنه من الواضح ان مثل هذه السخافات لا يمكن ولا يجب ان تنهض دليلا ضد هذا الشعر الجديد الذي يبلغ بعضه ذروة الشعرية في موسيقاه وايقاعاته وصورة الشعرية المزهفة .

نظرة جديدة في النقد القديم

بقلم الدكتور إحسان عباس

- ١ -

لا يزال تاريخ النقد الأدبي عندنا بحاجة إلى أن يكتب تحت ضوء جديد من المعالجة وسعة الأفق وشمول النظرة وتقدير الظروف والملاسات ، ولا تزال العوامل المحركة لهذا النقد غير واضحة أو مقررة . لماذا انبثق هذا النقد في القرن الثالث حتى كأنما كان حبسًا قبل ذلك ؟ مما المشكلة الجديدة التي ذر قرنهما حينئذ حتى يادر إلى حلها ناس مختلفو المشارب والاتجاهات : فعالجها فقيه محدث (ابن قتيبة - ٢٧٦) وفيلسوف (الفارابي - ٣٣٩) وكاتب متفلسف (قدامة - ٣٢٠) ولغوي راوية (ثعلب - ٢٩١) وشاعران (ابن المعتز - ٢٩٦ وابن طباطبا - ٣٢٢) . واختلاف هذه الاتجاهات والمشارب يحدد لنا أهمية المشكلة وطبيعة الجهود التي توفرت على حلها والمنابع التي أمدت النقد العربي المنظم بما فيه من مواد وافكار .

وإذا قلنا ان المشكلة الجديدة هي « كيفية » النظر إلى الشعر ، وتجاوزنا عما في هذا الافتراض من غموض فلا بد لنا من البحث عن العوامل التي أثارتها على هذا النحو أو ذاك ، وكثرت زوايا النظر إليها . هل نتلمس تلك العوامل في طبيعة التطور الشعري الذي تم في القرن السابق ؟ أو في قصور المحاولات النقدية القديمة وغموض أسسها وتعسف الأحكام واختزالها كما تمثلت في طبقات ابن سلام (٢٣١) وفي تخلف المصطلح النقدي من مسابقة التيارات التي جدت من بعد ؟ ان كلام قدامة في مقدمة « نقد الشعر » ليوحى بشيء من تلك الدوافع حين يقول ان الناس قبله عثوا بأمر العروض والوزن وأمر القوافي والمقاطع والغريب والنحو والمعاني الدال عليها الشعر : « ولم اجد أحدا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المدودة » (١) . وقد يكون قدامة متأثرا بالثقافة اليونانية وقد يكون في الأصول التي وضعها أخطاء بينة ولكن هذا لا ينفي احساسه بأنه كان يضع « علما » جديدا - ان صح التعبير - ومن كان يضع علما فلا بد له من أن يخضع الأشياء لقوانين ذلك العلم وان يكون ثائرا على الأحكام التدوقية الخالصة والأحكام التعميمية المسرفة .

ويبدو ان الجاحظ هو الذي مهد - في دور مبكر - لهذا الشعور بقصور حركة النقد السابقة وكان هو أول كاتب جريء في الهجوم على من يزاولون نقد الشعر وهم متخلفون في طبيعة وسائلهم ، ويتضمن رأي الجاحظ ان المرء قد يكون رواية أو عالما لغويا أو نحويا إلا ان هذا الاتجاه أو ذاك يحدد نظرته إلى الشعر ويعجزه عن أن يكون ناقدا ذواقة . يقول الجاحظ : « ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه اعراب ، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج ، ولم أر غاية رواية

الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل ، ورأيت عامةهم - فقد طالت مشاهدتي لهم - لا يقفون على الألفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة والديباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد وعلى كل كلام له ماء ورونق وعلى المعاني التي ان صارت في الصدور عمرتها .. ورأيت البصر بهذا الجوهر من في الصدور عمرتها .. ورأيت البصر بهذا الجوهر من اظهر » (٢) . وقد كاد رأي الجاحظ هذا ان يصبح « وثيقة » النقد الجديد لانه :

١ - اظهر عيوب النقاد القدماء والنقد الذي يزاولونه .
٢ - عدد المجالات التي يجب ان يرتادها النقد الجديد .
٣ - اعطى راية النقد للكتاب والشعراء .
وهكذا كان ، اذ اصبح النقد في القرن الثالث من نصيب الكتاب والشعراء ، وكان نصيب « الكتاب » فيه اظهر ، وهذه حقيقة يجب ان نقف عندها متأملين ، فان جبروت التيار الكتابي الذي خلقه الجاحظ ، وقيام الكتاب بوضع حدود النقد اكسب النظرية الشعرية اساسا ثريا أي جعل المبنى الشعري مقصورا على اساس من المبنى النثري ، فلم تتميز اصول الابداع الفني في الشعر إلا بمظاهر سطحية ، وامتد هذا الرأي إلى شاعر مثل ابن طباطبا فاذا به يفترض ان القصيدة في ذهن الشاعر صورة نثرية يضعها بعد ان تكتمل نثرا في نطاق الوزن والقافية . يقول ابن طباطبا : « فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا وأعد له مايلبسه اياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه .. » (٣) . ويقول ايضا : « ويسلك منهاج اصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم فان للشعر فصولا كفصول الرسائل » (٤) . وهذا يعني ان القصيدة ليست إلا رسالة - أو ربما خطبة - مصوغة في قالب مغاير . وقد لعبت هذه النظرية دورا خطيرا في تكيف طبيعة الشعر وبرزت بروزا واضحا لدى ابن الرومي وظلت تفعل فعلها في المفهوم البلاغي العام كما هي الحال لدى أبي هلال العسكري ، ولكنها لم تمر دون تساؤل ، وكان ان وقف عندها بعض النقاد في القرن الرابع ملحين على ضرورة التفرقة بين النظم والنثر فقال أبو سليمان المنطقي في التفرقة بينهما : « النظم ادل على الطبيعة لان النظم من حيز التركيب ، والنثر ادل على العقل لان النثر من حيز البساطة . وانما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لاننا للطبيعة اكثر منا للعقل ، والوزن معشوق للطبيعة والحس .. والعقل يطلب المعنى فلذلك لاحظ للفظ عنده وان كان متشوقا معشوقا ... ومع هذا ففي النثر ظل من النظم وفي النظم ظل من النثر » (٥) ومضمون قول المنطقي ان النظم تركيب في شكله العام وان النثر ذو شكل بسيط ،

وان النظم تستدعيه الطبيعة بينما النثر استجابة عقلية ،
واذا فهمنا من لفظة « الطبيعة » - في هذا المقام - مجموعة
العواطف والاحاسيس تبين لنا الى اي مدى نجح ابو سليمان
المنطقي في كسر نطاق النظرية النثرية التي استولت على
اذهان اهل القرن الثالث . ولم يكتف ابو سليمان بالتمييز
بين الشعر والنثر بل كان يرى انه لا بد من التمييز بين
ضروب النثر نفسه فهناك بلاغة الخطابة وبلاغة النثر وبلاغة
المثل وبلاغة العقل وبلاغة البديهة وبلاغة التأويل (٦) .

ولقد عرض ابو حان التوحيدي تلميذ ابي سليمان لآراء
بعض الناظرين في النثر والشعر من رجال القرن الرابع ،
وقد حامت آراؤهم حول امور خارجة عن طبيعة هذين
الفنين وتعلقت بأشياء عرضية واستدعت في الجدل ركائز
اخلاقية ولكن هذه الوقفة نفسها تدل على ان المشكلة شغلت
يومئذ كثيرا من الاذهان (٧) .

- ٢ -

وقد نجد في اسباب ذلك الوعي الجديد بأهمية النقد
عاملا آخر هو الثقافات الاجنبية وبخاصة الثقافة اليونانية؛
ومن التقصير المخل ان نقف عند جانب واحد من اثر تلك
الثقافة فنقول ان هذا الناقد او ذلك متأثر بالثقافة اليونانية،
كما نفعل لو درسنا نقد الفارابي او قدامة ، وميزنا لدى
الاول منهما اثرا لكتاب الشعر « بويطيقا » وميزنا لدى
الثاني استعانة عامة بالاصول المنطقية وبنظريتي افلاطون
وارسطوطاليس في الفضيلة وبعض التشابه في المصطلح
البلاغي . غير ان هذا ليس هو كل ما هنالك ، فان تبلور
صورة النقد على يد ابن قتيبة وابن طباطبائي وابن المعتز
وتعصب انما تم تحت تأثير نوع من « المقاومة » للمؤثرات
الاجنبية والاكثفاء بتوجيه البصر النافذ الى الشعر العربي .
لان ذلك الشعر في نظر اصحابه كان رفيعا وكان متفردا ،
ومن ثم فانه كان يحتاج قواعد نقدية مستقلة ، فأصبح لزاما
على النقاد ان يوجدوا تلك القواعد وان يطبقوها على
الشعر ، وكان لغموض الآراء المنقولة عن الثقافات الاجنبية
اثره القوي في هذه الناحية ، فما اظن ان احدا من اولئك
النقاد كان يفهم ما يعنيه الفارابي بقوله : « ويعرض لنا
عند استماعنا الاقاويل الشعرية عن التخييل الذي يقع في
انفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا الى الشيء الذي يشبه
ما نعايف ، فاننا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء انه
مما يعايف ، فتتفرغ انفسنا منه فتجتنبه ، وان تيقنا انه
ليس في الحقيقة كما خيل لنا » (٨) واحسب هذا القول
تحويرا لقول ارسطوطاليس : « والناس يجدون لذة في
الحكاية وتؤيد التجربة صدق هذه المسألة ، فقد تقع
اعينا على اشياء يؤلنا ان نراها كجثث الموتى واشكال
احط الحيوانات واشدها اثارة للتقزز ومع ذلك فنحن نسر
حين نراها محكية حكاية صادقة في الفن » (٩) . وما كان
للناس يومئذ ان يتصوروا حقيقة ما يقوله الفارابي لان
محملاته غير واضحة في انفسهم ، ولكن هذا الغموض
دفعهم دفعا الى تنشيط قوة الحدس ليصبروا بانفسهم
ما فاتهم ابصاره عن طريق المؤثرات الغريبة . وقد تلاقي
الاثر الايجابي للثقافات الاجنبية في نتائجه مع قوة الحدس

الفردى المستقل : فالثقافة المنطقية هي التي هدت قدامة
الى ان حد الشعر بالكلام الموزون المقفى حد ناقص فزاد
فيه « الدال على المعنى ، والبصيرة النقدية المستقلة هي
التي جعلت يحيى بن علي المنجم يقول : « ليس كل من
عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا ، الشعر ابعد من ذلك
مراما واعز انتظاما » (١٠) . وهذه البصيرة نفسها هي التي
جعلت يحيى بن علي المنجم نفسه يرى ان الموازنة بين
العباس والعتابي باطلة اذ هي موازنة بين متباعدين
لتباينهما في المذهب الشعري (١١) . وقد عرض المثقفون
بالثقافات الاغريقية الى ان مهمة الشعر هي « الاستفزاز
للفعل » ومن اجل ذلك صارت الاقاويل الشعرية تجمل
وتزين وتفخم (١٢) . ويبدو ان قدامة ادار هذه الفكرة
في ذهنه وربط بينها وبين فكرة « الفلو » في الشعر
فقال : « ان الفلو عندي اجود المذهبين وهو ما ذهب اليه
اهل الفهم بالشعر والشعراء قديما وقد بلغني عن بعضهم
انه قال احسن الشعر اكذبه وكذا يرى فلاسفة اليونانيين
في الشعر على مذهب لغتهم » (١٣) وعن طريق الحدس
وصل ابن طباطبائي الى فكرة شبيهة بفكرة « الاستفزاز
للفعل » حين قال : « وليست تخلو الاشعار من ان يقتصر
فيها اشياء هي قائمة في النفوس والعقول ، فيحسن
العبارة عنها واظهار ما يمكن في الضمائر منها فيتهجج
السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه » (١٤)
اي ان ابن طباطبائي لم يكتف بفكرة الاستفزاز للفعل وانما
تنبه الى « المشاركة » بين الشاعر والمتلقي .

- ٣ -

هذان مثلاً فحسب من دراسة العوامل التي اثرت
في ذلك النقد ، ولهذا ارى ان اعادة النظر في تاريخ
النقد يمكننا من الرؤية الاشياء في قيمها الصحيحة بالنظر
لتطور الزمن وتغير الثقافات ، وستجنبنا الاخطاء التي وقع
فيها من تصدوا للمفاهيم النقدية بطريقة سطحية عيابة .
خذ - مثلاً - تلك الثورة التي واجهنا بها في مطلع هذا
القرن تعريف الاقدمين للشعر ، لقد حمل عليه الثائرون
حملة شعواء دون ان يفتنوا الى ان الاقدمين انفسهم كانوا
يعرفون قصور ذلك التعريف وانهم لم يكونوا يتصورونه
جامعا لطبيعة الشعر ، وقد دلت قولة ابن المنجم - فيما
تقدم - على هذا نفسه . ووضع الواضعون في مطلع هذا
القرن تعريفات كثيرة للشعر بعضها ينظر الى غايته وبعضها
الى قوة تأثيره ولكن لا احسب هذه الحدود جميعا تنجو
من نقد يوجه الى طبيعتها ، وكل حد قد يكون قاصرا كثيرا
للقند اذا اختلفت زوايا النظر .

وخذ فكرة اخرى هي فكرة « الوحدة » التي يرى
المحدثون ان النقد القديم قد اخل بها . ولكننا لو امعنا
النظر لوجدنا ان وحدة المبنى امر هام عند النقاد القدماء؟
نعم انهم كانوا يرون القصيدة مجالا لعدة موضوعات
ولكنهم كانوا يستنكرون الاخلال بوحدة المبنى وتلاحم
أجزائه فقد عاب احدهم شعر اخر لانه يقول البيت وابن
عمه (١٥) اي ان الصلة بين أبياته غير وثيقة . وقال ابن
طباطبائي في وصف بناء الشعر : « وينبغي للشاعر ان يتأمل
تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها او

فلا بد من ان يتتبع اتجاهها آخر كان يميل الى جانب المعنى ويؤثره .

ومن مهمة تاريخ النقد ايضا ان يلحظ الاحكام الجزئية التي اصدرها النقاد على شاعر شاعر ، فانه بهذا ايضا قادر على ان ينصف البصيرة النقدية لدى الاقدمين ؛ فاذا قرا قول بعضهم في ابن الرومي - مثلا - : « صاحب النظم العجيب والتوليد الغريب ، يفوص على المعاني النادرة فيستخرجها من مكانها ويبرزها في احسن صورة ، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه الى آخره ولا يبغي فيه بقية . . . وله في الهجاء كل شيء ظريف » (١٧) - اذا قرا هذا وأضاف اليه احكاما اخرى اصدرها النقاد القدماء على هذا الشاعر تبين له ان المحدثين لم يهتدوا الى شيء جديد في دراستهم لابن الرومي وانما انصرفوا الى تحليل هذه الاحكام وبسطها .

وليس معنى هذا كله ان يغفل مؤرخ النقد « المعوقات » الكبرى التي كانت تحد من اتساع آفاق النقد وتقلل من الانصاف فيه كالعصبية للقديم والاهواء الفردية والاهتمام بالعيوب الجزئية واستقصاء مشكلة السرقات واخضاع الشعر لقوانين اللياقة الاجتماعية في الخطاب وغير ذلك من امور كثيرة بددت كثيرا من الجهد سدى ، بل عليه ان يدرك ذلك كله بوعي المؤرخ الناقد البصير ، ولا يتحقق عمله في هذا الاتجاه الا اذا كان ثلاثي النظرة الى هذا العمل الضخم الذي ينتظره بحيث يؤرخ النظرات النقدية وتطور الذوق على مر الزمن والتيارات الثقافية التي تعب من وراء هذين ؛ وعندئذ لا يكون تاريخ النقد العربي درسا لبعض الكتب التي ظهرت في النقد بل يكون تاريخا قائما على التطور وعلى ابراز الجهود التي طمست لانها وردت في كتب لم تخصص للنقد ، ويكون ذلك التاريخ وضعاً جديداً مبلوراً لا أفكار عجز اصحابها عن ان يروها متكاملة . لقد قال كانت : « ليس من النادر الشاذ ان نجد - حين نقارن الافكار التي عبر عنها مؤلف في موضوعه - اننا نفهم ذلك المؤلف بأحسن مما فهم نفسه » . وارى ان هذا القول يجب ان يكون حافزا لنا لكي نظهر النقد القديم في مفهومات جديدة ؛ فان تاريخ الافكار في حاجة مستمرة الى اعادة النظر والتقويم المتجدد .

تعليقات :

- (١) نقد الشعر ص : ١ (ط . لندن ١٩٥٦) (٢) البيان والتبيين ٣ : ٢٢٣ نشر السندوبي (١٩٤٧) (٣) عيار الشعر : ٥ (٤) المصدر نفسه ٦ : (٥) المقابسات : ٢٤٥ (نشر السندوبي) (٦) الامتاع والوأنسة : ٢ : ١٤٠ - ١٤٢ (٧) المصدر نفسه ٢ : ١٣٠ - ١٤٧ (٨) احصاء العلوم : ٦٧ (تحقيق الدكتور عثمان امين) (٩) كتاب الشعر لارسطوطاليس : ٢٦ (ترجمة احسان عباس) (١٠) الموشح للمرزباني : ٣٥٨ . (١١) المصدر نفسه : ٢٩٣ . (١٢) احصاء العلوم : ٦٨ - ٦٩ . (١٣) نقد الشعر لقدامة : ٢٦ . (١٤) عيار الشعر : ١٢٠ . (١٥) عيون الاخبار لابن قتيبة : ٢ : ١٨٤ . (١٦) عيار الشعر : ١٢٤ - ١٢٦ . (١٧) وفيات الاعيان ٣ : ٤٢ (ط . محيي الدين عبد الحميد) .

احسان عباس

جامعة الخرطوم

قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدا وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه . . . واحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به اوله مع اخره على ما ينسقه قائله . . يجب ان تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه اولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة الفاظ ودقة معان وصواب تأليف » (١٦) وكل هذا الحاح على التحام الاجزاء وتناسبها وذلك هو ما فهمه النقاد يومئذ من امر الوحدة ؛ ولسنا نطلب من اولئك النقاد ان يتحدثوا عن الوحدة الشعورية او العضوية وهم موجهون بالعرف السائد الى ان القصيدة تحتوي عددا من الموضوعات يتم الانتقال من احدها الى الآخر في تخلص جميل .

كذلك ذهب المحدثون الى استنكار عمود الشعر، وعمود الشعر محاولة لايجاد نظرية كبرى في الشعر العربي ، ومحض هذه المحاولة انه يستحق التقدير ، غير ان اتساع هذه النظرية لا يسلم من الخطأ ، وهو امر يجب ان نسلم به . الا ان نظرية تستطيع ان تكون « مقولة » واحدة يندرج تحتها الشعر البدوي والحضري وينضوي في ظلها الشعر العذري وشعر ابي تمام والبحري والمتنبى وابن الرومي والمعري - ان مثل تلك النظرية لا يستطيع ان يحجر الطريق الواسع امام الشعر العربي بل الحق ان نعد تلك النظرية « حكما » فضفاض الجوانب يراد به الشمول ولا يراد به التقييد الصارم والتحديد .

فاذا فهمنا تاريخ النقد من هذه الزاوية ونظرنا الى جانبي النظرية والتطبيق في ذلك النقد اكبرنا من يدنا من ان نتنقص - تلك المشكلات التي اثارها النقد وطريقة معالجته لها وربما كان من المفيد ان اشير الى بعضها في هذا المقام :

- ١ - الاحاح في كل نقد على ضرورة الثقافة والاطلاع للشاعر .
- ٢ - محاولة الوقوف عند مشكلة الطبع والصناعة في الابداع الشعري .
- ٣ - محاولة تحديد العلاقة بين الشكل والمضمون في صورة مشكلة اللفظ والمعنى .

٤ - الفصل في التقدير النقدي بين الاتجاه الفني والاتجاه الاخلاقي .

ومن مهمة تاريخ الحركة النقدية على مر الزمن ان يلحظ المؤرخ هذه الازدواجية في تيار النقد فلا يكبر منها جانبا على حساب الجانب الاخر ، وهذه الازدواجية تدل على حيوية الصراع بين الاجهزة المختلفة التي كانت توجه ذلك النقد . فاذا راي الدارس نقداً يفصل بين الادب والاخلاق فعليه ان يذكر دائما ان هناك تيارا مضادا كان يربط بينهما ربطا وثيقا . واذا راي في التيار النقدي العام ميلا الى جانب الشكل - او اللفظ -

النقد والعملية الإبداعية

بقلم الدكتور علي سعد



لا يبقى طبعاً من مجال التردد في القول : لا وجود للنقد الا بوجود الفنون الاخرى . اذ لا وجود لعمل انساني الا بتوفر مادته ، والمادة الرئيسية للنقد هي الاعمال الفنية التي يعني بدرستها .

ولكن ما يصح على النقد من هذه الناحية ، يصح على كثير من الفنون والعلوم التي كرس العرف والعادة استقلالها التام . اذ كيف يسعنا ان نتصور قيام العلوم الطبية على اختلاف فروعها واقسامها اذا انعدم وجود الجسم الانساني مثلاً . وهل كان لعلوم النبات والكيمياء والجيولوجيا والفلك ان تنمو وتزدهر وتقوم كعلوم مستقلة في عالم يخلو من النباتات او العناصر الكيماوية او النجوم او الطبقات الارضية ؟

وهل كان لفن التصوير والفن الموسيقي ان يعرفا هذا التنوع في الاساليب وفي صنع الابداع في التعبير الجمالي ، لو لم يهتد الانسان الى المجموعة التي لاتحصى من الاصباغ والالات الموسيقية الوترية والنفخية ؟

ان ارتباط النقد بمظاهر الابداع الفني لا يختلف في نوعيته عن ارتباط فن الشعر باللغة الموضوعية ولا عن ارتباط فن الرياضة بمواد البناء .

ان ارتباط فن من الفنون بمادته لا ينفي استقلاله الذاتي وقيامه كوجه خاص من وجوه النشاط الفكري الانساني . لقد اصبح النقد ، في العصر الحديث فنا معترفاً به له اصوله ومقاييسه ومدارسه وتقاليدته الخاصة التي تبعده عن وضعه القديم حيث كان ملحقاً بالفنون الإبداعية الاخرى .

واكبر دليل على استقلال النقد الحديث عن الفنون التي يتخذها مادة وغذاء انه ، في حرصه على النفاذ الى صميم العمل الفني يضطر دائماً الى الخروج من دائرة هذه الفنون الى افاق الفنون والعلوم الاخرى كالعلوم اللغوية والمنطق وعلم النفس وعلوم الانثروبولوجيا والاثار والميتولوجيا وعلوم الاجتماع والتاريخ واحياناً العلوم الرياضية والطبيعية ليستعير منها معارف ومعلومات ووسائل استقصاء تعينه على تحليل المادة الفنية وفهم طرق تكوينها ونموها بالشكل الدائم التجدد والتفرد الذي يهدف اليه النقد .

وبعد ، فاننا نرى ان علاقة النقد بالفنون التي تعطيه

من الناس من ينكر على النقد ان يكون فنا قائماً بذاته ، فنا مستقلاً عن الفنون الاخرى التي يعالجها . فهو في نظر هذه الفئة ظل تابع للفن وطفيلي لا يعيش الا على حساب الاعمال الفنية الاخرى .

وقد صدر مثل هذا الرأي عن اناس لا تنقصهم الفطنة ولا التمرس بمشاكل الناقد . ومن اصحاب هذا الرأي الشاعر ت.س. اليوت الذي مارس النقد الادبي والذي يعتبر زعيم اتجاه معين في النقد الحديث . وقد ورد على قلمه مانصه : « لا اظن ان متحدثاً واحداً عن النقد استطاع ان يدعي بان النقد فن غاية في نفسه » (١) ولن يمنعنا ذبوع اسم اليوت عن مناقشة رأيه هذا . (وكثير من آراء اليوت في النقد والحياة والشعر ، هي موضع نقاش حاد) .

ونرى من واجبنا ان نفصل في داخل القضية المطروحة بين مسألتين يمكن تلخيصهما في هذين السؤالين :

١ - هل النقد فن مستقل قائم بذاته ، ام هو لا يعبء ان يكون بناء طفيلياً لا حياة له ولا وجود الا بقيامه على هامش الفنون الاخرى التي يعني بتوضيحها وتحليلها وتقييمها ؟

٢ - وعلى اي الحالين : اكان النقد مستقلاً ام تابعاً للفنون الاخرى هل يمكن اعتبار النقد عملاً ابداعياً بقدر ما تعتبر آثار الشعر او الموسيقى او التصوير او النحت او العمار ؟

ورغم اعتبارنا بان المسألتين مترابطتان من بعض الوجوه فاننا سنعالجهما كما لو كانتا منفصلتين وذلك تسهيلاً للبحث .

جواباً على السؤال الاول ، يمكن ان يقال ان النقد تنتفي ضروراته وينتفي وجوده بانتفاء الفنون الاخرى . فاذا تصورنا مجتمعاً انسانياً خالياً من الشعر والموسيقى والتصوير والرياضة وما اليها من الفنون ، فاي مكان يبقى للنقد في مثل هذا المجتمع ؟

حين توضع القضية في مثل هذا الاطار الافتراضي

(١) من مقال لاليوت عن « مهمة النقد » في كتابه : « مقالات مختارة Selected Essays ١٩٢٣ انظر كتاب « النقد الابوي » لستانلي

هايمن - ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم ص - ١٧

الإنسان منذ فجر المدنية .

لقد احسنت الشعوب حتى في حالات حياتها الفطرية بالطابع الفذ الذي تنصف به عملية الخلق الفني عند الشعراء الموسيقيين مثلا ، ولما عجزت عن اعطاء تفسير واضح لهذه الظاهرة الانسانية اصغت عليهما تفسيراً غيبياً . ففسرت القدرة على ابتداء الشعر والموسيقى السبي اتصال الملهمين من الفنانين والشعراء بقوى وارواح خيرة وتلقنهم كلامهم السحري ونغمهم الملهم .

وهكذا فقد كان للاغريق القدماء انه يدعى الاله ابولون هو السه الموسيقى والرقص والشعر والالهام يعنو لعزته وجلاله شاعرهم ونبيهم على السواء ، اذ كان يكشف للنبي Oracle عن انبيات ويجري على لسان الشاعر اغاني الحماسة . وكانت ربان الوحي Les Muses يحفون بالاله العظيم عازفات على الاوتار منشدات (١) .

وكذلك العرب ، فقد كانوا يعتقدون ان لكل شاعر بل لكل معنى شيطاناً اورنياً او تابعاً من الجن يلقي الشعر على لسانه ، وقد ذكروا اسماء الكثيرين من هذه التوابع والشياطين . وقد كانوا يعتقدون ان هؤلاء التوابع وغيرهم من ابناء الجن كانوا يجتمعون في موضع اسمه « عبقري » . فقالوا عن الشاعر انه عبقري نسبة الى ذلك الموضع . وقريب من ذلك ورود لفظة génie باللفات الغربية بمعنى العبقرية . وهي في اصلها اللاتيني تعني الشيطان المؤاتي والفضل ، كما عند العرب .

وقد اشتراك قدماء العرب وقدماء الاغريق والرومان في القول بسان الشاعر الملهم ينفذ الى ما وراء العالم المادي الظاهر ، الى عالم الغيب ، وكان الشاعر يسمى باللاتينية Vates ومعناه النبي . ولقد عكس العرب القضية اذ وصفوا النبي محمداً بأنه شاعر فانكر الوحي انسه شاعر . « وما علمناه الشعر وما ينبغي له ، ان هو الا ذكر وقرآن مبين » . سموا الشاعر الملهم نبياً اعتقاد انه ليس بشرا مثلهم . بل هو بشر وزيادة ... وهذه الزيادة انما تأتيه من الشيطان العربي الذي يلقي الشعر على لسانه او من « الموز » اليونانية التي توحيه او من الاله الذي ينزل عليه الايات تنزيلاً . وهذه الزيادة هي انه يرى ما لا يرى ويسمع ما لا يسمع كما يقول ابو اسحق التكملي (٢) .

ولكن هذه التفسيرات الغيبية لم تمنع من قيام محاولات لتفسير العملية الجمالية في حدود النفس الانسانية . وافدم مانعها من هذه التفسيرات المفهوم المثالي الذي اطلعه افلاطون عن الجمال .

وبالرغم من ان افلاطون ينفي الشعراء من جمهوريته ويستبعد الشعراء القائم على المحاكاة لانه مجانب للحقيقة بسبب انه تقليد للعالم الدنيوي الذي لا يعدو ان يكون تقليداً للعالم المثالي ومن جهة اخرى لان الشعراء في نظر افلاطون ينهب المواطف ويشير الاهواء مما يضر بالمجتمع السليم ؟ وانه كان اول من اطلق صورة الجمال الخالد المطلق . ولكنه كان يعتقد ان جمال الاشياء والكائنات يعود الى كونها انعكاساً للانماط المثلى للمثل العليا التي تقوم في العالم الامثل ، فللمن في نظر افلاطون هدف هو اعادة خلق الجمال الاسمي الذي نلحه لمحا .

اما ارسطو فيحاول ان ينزع عن مفهوم الجمال طابعه المثالي المتطرف وان يرى فيه طابعاً اكثر واقفاً بالإنسان ، حين سعى لاعادة الاعتبار للشعراء الذين ساهموا خاتين . فخصص لدراسة الشعر كتاباً كاملاً (بوطيقا) . وهو يعرف الشعر بأنه محاكاة للطبيعة . وهو لا يعتبر ان المحاكاة شر في ذاتها لانها تدخل في طبيعة الانسان . وهو يعتقد ان الشعر يصرف المواطف اي يجد متنفساً لها ومخرجاً . وهذا ماسماه النظير .

فالى جانب عامل الفكر المجرد ، يعتمد ارسطو اذن على عنصر المحتوى العاطفي في تحديد الجمال وكذلك على العنصر الشكلي او البناء اللفظي الذي يخصص لدرس قواعده واصوله الفصول الطوال .

مادته والفنون التي تعينه على فهم هذه المادة ليست اكثر من علاقة علم كعلم الحياة (البيولوجيا) مثلاً بعلوم مختلفة ترفده او تتفرع منه كعلوم التشريح والفيزياء الكيماوية والكيمياء الحيوية والفسولوجيا وعلم البيئة وعلم الوراثة وغيرها من علوم ، تتناول الكائن الحي وعناصره واطاره ، كل من زاوية خاصة وبوسائل خاصة وتتلاقى جميعها على ابراز الحدث الطبيعي : الحياة وعلى تفسير وحدانية الحياة ووحدةها .

اما الوجه الاخر للمسألة المتعلق بمعرفة ما اذا كان النقد عملاً ابداعياً فيتضح ضمناً من الجواب على السؤال الاول . فنحن حين نقر بان النقد فن مستقل بذاته رغم اتصاله بالفنون الاخرى نصبح مضطرين للاعتراف بان الطريق مفتوح امام المشتغلين بهذا الفن لبلوغ اعلى درجات الاجادة ولتحقيق ما يمكن ان يوصف بالعمل المبدع ، الخلاق الذي لا يتعذر على العقل الانساني باوغه في اي مجال من المجالات . ولكن يبدو ان الذين يتساءلون عن مدى الابداع في عمليات النقد لا يكتفون من كلمة « الابداع » بمعنى غاية الاجادة : اي انهم لا يرون فيها درجة عليا في حسن البحث وانما نوعاً خاصاً من العمل الفني ، انهم يتساءلون عما اذا كان العمل النقدي يشارك الوان الفنون الاخرى السمات الاخرى التي تميزها عن غيرها من النشاطات الفكرية ، والتي تبرر تسميتها بالفنون الابداعية او الفنون الجميلة . وليمكننا الخوض في هذه النقطة الاساسية لموضوعنا يصبح حتماً علينا ان نحدد معنى الابداع في الفنون . ونحن لن نغنى هنا طبعاً الا بالفنون الجميلة . وندرج تحت هذه العبارة حتى الشعر والنثر الذي يسمى النثر الفني .

ذلك اننا نعتقد ان الابداع الفني هو القدرة الفائقة على التعبير عن الجمال وعلى نقل الاحساس به الى الآخرين ، اكان هذا التعبير بالكلمة او بالنغم او باللون او بالخطوط او بالاشكال .

فنحن نرى ان بنديتو كروتشه لم يكن بعيداً عن الحقيقة عندما قال : « ان تقييم الشعر (والشعر في نظر كروتشه هو كل الفن) يرتكز على عنصر واحد ، لا يتجزأ ، هو عنصر الجمال » (١) .

ولكننا لن نذهب في تحديدنا للفن الى الحد الذي يصل اليه كروتشه عندما يحاول ان يدمج علم الجمال مع فن الكلمة الجميلة مؤكداً : « ان علم الفن وعلم التعبير الكلامي ، ان علم الجمال وعلم اللغات ليسا علمين متباينين متنافرين ، ان فلسفة التعبير الكلامي ، وفلسفة الفن هما شيء واحد » (٢) .

ولكن ماهو الجمال في الاثر الفني ؟ وما هي الارتكازات التي تسمح لنا بالقول ان هذه القصيدة او هذه المسرحية او هذه المزوفة جميلة ، وان هذا التمثال وهذا النغم من الفن الفني بحيث يستطيعان ان يمنحانا انفعالات جمالية لاسبيل لردنا .

هذه القضية ، قضية تحديد الجمال وتعريف الفن ، قضية شغلت

(١) بنديتو كروتشه : « علم الجمال » الترجمة الفرنسية من ١٩٢٧ .

(٢) بنديتو كروتشه : « في النثر » باري ١٩٢٧ . من منتخبات مترجمة

الى الانجليزية ومنشورة في كتاب « النقد الادبي » لالين وكلاارك ص ٦٢٨

(١) ممر الفاخوري : الباب المرصود ص ١٩٩

(٢) عمر الفاخوري - الباب المرصود ص ١٠٥

التي هي في جوهرها نضال . ولكن ضرورية أيضا هي محاولات التوفيق . وقد اختار المفكرون الذين ذكرنا الدور النبيل في تحقيق هذه النزعة التوفيقية الى الجمال . فاعتقدوا ان من الضروري ان تكون هناك دائرة تحل في داخلها هذه التناقضات الكونية والنفسية ، اذ يقتضي في بعض الاحيان ان يكون الانسان في ان واحد حرا وخاصا لاحتية ، ذا احساس وذا ادراك ، مادة وفكرا . هذه الدائرة هي دائرة الجمال . والنشاط الذي يوفق بين الطبيعة والفكر بين اللاوعي والوعي ، بين زخم الاندفاع والتفكير المتعقل هو ابداع الفنان العبقرى ، وفي درجة ادنى ، التأمل الانفسى .

هذه هي نظرية هيغل وكانت وشيلر وشيلنج وهي ترتبط بنظرية افلاطون عبر افكار سبينوزا وافلوطين التي تلقت بدورها مع افكار الفلاسفة المسلمين وخاصة ابن سينا .

ولكن هذه الافكار الفلسفية تكني بالبحث بصورة غيبية تجريدية عن مكان الجمال من ذهن الفنان ومن الطبيعة . ولكنها لا تعيننا كثيرا في فهم اسرار الجمال الكامن في اثر الفني ، في نطاق الحياة الواقعية ، وفي علاقة الفنان المتشابكة مع الفئات الاجتماعية المتعددة وقد عني كثير من الباحثين اللاحقين بتوضيح معاني الجمال في مختلف الفنون الابداعية منطلقين من زوايا عديدة فقامت مدارس نقدية عديدة لتوضح ولتدعم المفاهيم التي كانت تحملها المدارس الادبية والفنية المتعاقبة .

وسنكتفي ، لفيق المقام هنا بلمحة عن آراء بعض مفكرين من عصرنا ، عرضوا من زوايا مختلفة لقضية الجمال في مجملها وسعوا لتفسير عمليات الخلق الفني واسباب العالية لاثر الفني .

ويعتقد برغسون (١) ان بين الطبيعة ونفوسنا ، وبين الطبيعة وذاتنا ، يتبدل حجاب : حجاب كثيف بالنسبة للمجموعة العادية من الناس ولكنه حجاب رقيق وشفاف بالنسبة للفنان والشاعر . وعندما ننظر او نستمع الى الاشياء فما نراه وما نسمعه منها هو فقط مختارات تقتطعها حواسنا لتستخدمها كاضواء في سلوكنا . فحواسنا ووعينا لا يعطينا الا تبسيطا عمليا للواقع . وفردية الاشياء والكائنات تقرب عنا باستثناء الحالات التي يكون من مصلحتنا ماديا ان نميز هذه الفردية . فنحن لا نرى الاشياء بذاتها . وفي اكثر الحالات ، نحن نقصر انفسنا على قراءة العناوين التي نلصقها عليها . والكلمات تدل في اكثريتها الساحقة على الانواع . فالكلمة لا تلحظ من الشيء الا وظيفته الأكثر عادية . وهي تتدخل بينه وانفسنا وتود ان تخفي مشكلة عن اعيننا . وحتى الحالات الداخلية ، تحجبها الكلمات عنا ذواتها وحياتها الفردية ، وجوهرها . فنحن لا ندرك من المظهر الخارجي لحالتها النفسية ، نحن نفي فقط الجانب اللاشخصي من عواطفنا . هذا الجانب الشائع الذي رسخه الكلام بصورة دائمة ، كما يبدو دائما ، في الظروف ذاتها بالنسبة لجميع الناس . وهكذا يفرغ علينا عادة الحس بالفردية والفردية . فنحن ننقل بين التعميمات والرموز التي يقيمها الكلام بدلا عن الاشياء العواطف .

ومن حين لآخر تنصب الطبيعة نفوسا تعرف كيف تكون اكثر انفصالا عن الحياة ، انفصالا طبيعيا يتجلى في الصورة البكر للرؤية والسماع والتفكير . تلك هي نفوس الفنانين . وعادة يتوجه كل فنان نحو الفن عبر واحد فقط من حواسه وللفنان استعداد خاص لان يعي اللون للون والشكل للشكل ، اي لان يعي الشيء لذاته . فحياة الاشياء الداخلية هي التي تتبدى للفن عبر اشكالها والوانها . وشيئا فشيئا هو يدرس هذه الحياة في ادراكنا . هو يلهينا عن سلفية الشكل واللون التي تقف حاجزا بيننا والواقع . وتحت آف الرموز الخارجية والظاهرة من الانفعال ، وخلف الفكرة الشائعة والتعبير التقليدي الذي

— التتمة على الصفحة ١٠٠ —

(١) هنري برغسون : الضحك — باريس — مكتبة الفلسفة المعاصرة .

وفد تأثر لنقاد العرب بالنظرية الارسطوطاليسية للشعر وخاصة فيما يتعلق بالاهمية التي يعلقها على العنصر الشكلي . وفي كتاب « نقد الشعر » لقدماء بن جعفر أمثلة كثيرة على التقاء المدرسة البلاغية العربية مع بعض افكار المعلم اليوناني ، فقدماء وكل الذين تبعوه ممن دارسي الشعر لم يروا في المعنى ، او مايسمى اليوم المحتوى الا الناحية التقنية من الصناعة الشعرية .

ولكن المفهوم الافلاطوني للجمال قد احدث ترجيعات عميقة في المدرسة الفلسفية الالمانية التي ازدهرت في اواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر .

فبعد ان يؤكد الفيلسوف « كانت » ان مجال الجمال هو ذاتي يعلن ان وجود الجمال هو نعمة تهيا الطبيعة للانسان ككائن مفكر وككائن له شعور على السواء . وفي المفهوم الجمالي عند « كانت » يشكل الجمال لها ينصهر فيه العام والخاص ، الغاية والواسطة المدرك والموضوع .

وجاء شيلنج يعترف بوجود الحدس الجمالي ويؤكد ان العمل الفني يمثل الا محدود بصورة محدودة . وان في معنى الجمال تتحقق الوحدة بين الذات والموضوع .

ويعود شيلنج الى مفهوم الانماط المثلى ، الافكار العليا التي نراها عند افلاطون . ومن هذه الافكار المثلى الجمال ، وهو التعبير الخارجي للكمال المطلق . الجمال الذي هو الحقيقة ، الكونية غير المحدودة ، الابدية المتصلة بالله . الجمال هو البداية والجوهر لكل الاشياء . والذي يسمح للانسان المتناهي وغير الكامل ان يرتفع الى رؤية فكرة الجمال ، هو الاتحاد بين الحدس والفكر ، بين المدرك والحدس ، اي اتحاد اللامتناهسي بالمتناهي ، وفي نظر شيلنج الفن والفلسفة يجسدان النمط الاعلى او الفكرة فتجسد الفلسفة فكرة الحقيقة والفن يجسد فكرة الجمال .

اما هيغل فيتحدث في كتابه « علم الجمال » عن الجمال الفني الذي يعتبره الشكل الوحيد للجمال ، « الجمال الفني يولد وينبث من الفكر » . وفي نظر هيغل : جمال الفن ليس لمبا ولا نشاطا عمليا ، ولكنه نشاط جدي وحر . ومهمته ان يعبر عن الالهي او حقائق الفكر وان يجعلها قابلة للفهم والادراك . ويشارك في هذه المهمة مع الفلسفة والدين ولكنه يتميز عن هذين النشاطين بانه يعبر عن « العلي » بصورة محسوسة ويقربه من الحواس والاحاسيس .

وينتج الفكر الانار الجميلة التي تقوم كوسائط اولى وكادوات توفيق بين الخارج المحسوس والفكر ، بين الطبيعة ، او الواقع المتناهي والحرية اللامتناهية في الفكر العاقل .

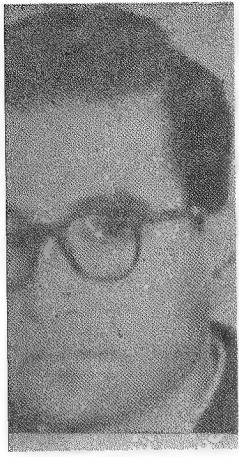
والجمال في الفن اذن وسط او جسر بين الاحساس والفكر . هو تأليف بين المحتوى والشكل . وهو يجمع بين متناقضين التعميم الفبي والتفرد الواقعي .

ويعتقد هيغل ان العناصر المحسوسة للجمال الفني « والتي يوصل اليها بواسطة حاستي البصر والسمع » ليست اساسية في تكوينه ، فهي في الواقع ، لا تشكل فيه غير السطح الظاهر . فالآثر الفني يقع في منتصف الطريق ، « في الوسط » بين المحسوس المباشر والفكر المثالي ، هو ليس فكرا خالصا ، ولكنه لم يعد وجودا ماديا .

ويلخص هيغل مفهومه هذا بالعبارة التالية : الفن يفكر المحسوس ويحسس الفكر »

L'art spiritualise le sensible et sensibilise l'esprit.

والخلاصة ، ان كل المتناقضات بين الذين عالجوا قضية الجمال قد صاروا الى اعتبار مجال الجمال كدائرة وسطى ، كاداة توفيق ، كعملية تناسق . فالذي شغل ذهن هؤلاء المفكرين ومن جاء بعدهم ممن حاولوا فهم الكون والانسان هو ، وجود التضادات والتناقضات التي تصادم في داخلها : تضاد بين الفكر والطبيعة ، تضاد ، في داخل الطبيعة بين الضرورة والحرية التي تتحرك كلما استيقظت الحياة وكلما تجسدت هذه الحياة في كائنات تتمتع بالتفكير . وتضاد ، عند هؤلاء الاحياء المفكرين بين الادراك الحسي والادراك الذهني ، بين الرغبة العمياء والعقل الواعي . والتضادات ، في مفاهيم هؤلاء الفلاسفة ، ضرورة ففيها تختبر الحياة



الأسس النفسية للتذوق الفني

بقلم الدكتور مصطفى سريفي

الجرجاني وابن طباطبا وابن رشيق وابن قتيبة وغيرهم من الكتاب العرب الذين تحدثوا في صناعة الشعر أو في تقويمه . ثم هناك المحاولات المسهبة التي تضمنتها كتابات المحدثين ابتداء من بيرك واللورد كيمز حتى بيركوف ورتشاردز ودي لاكروا ووليك والمتلمذين على مفاهيم التحليل النفسي عند فرويد ويونج بوجه خاص .

غير أن هذا التراث على ضخامته لا يزال يترك بعض الأسئلة الحائرة ، وحتى بعض الاجابات التي اوردها لا تحمل في طياتها عناصر الاقناع الملزم الذي تتسم به المعرفة العلمية عادة . على أن هذه الاقوال ينبغي ألا يحملها القارئ محمل التهجم على هذا التراث الانساني العظيم أو الاقلال من شأنه بأية صورة من الصور ، إنما المقصود بهذه الاقوال تقويم التراث تقويماً موضوعياً بتعيين حدوده الحقيقية ، وتبييد الهالات المختلفة التي تحوم حول هذه الحدود أيا كان مصدرها . وليس هنا موضع تفصيل القول في دقائق هذا التراث لبيان مدى الصحة في التطبيق أحكامنا على حقيقته . غير أن القارئ يستطيع أن يتحقق من ذلك بنفسه إذا أراد ، فاما أن يرجع الى المؤلفات الرئيسية لأصحاب الاسماء التي ذكرناها ومعظمها ميسور في المكتبات العامة والخاصة ، سواء في ذلك كتب المؤلفين الغربيين وكتب المؤلفين العرب ، واما أن يرجع الى بعض الدراسات القيمة التي تناولت كثيراً من تلك المؤلفات بالتأريخ والنقد والتحليل ، من أمثال « تأريخ الاستطيقا » لبوزنيكه ، و « الاسس الجمالية في النقد العربي » للدكتور عز الدين اسماعيل .

إن السمتين الرئيسيتين اللتين تطبعان تراث التأليف في موضوع الاسس النفسية للتذوق الفني يمكن تلخيصهما على النحو الآتي :

اولاً - الجزئية بدلاً من الشمول .

ثانياً - التأمل النظري أو على أقصى تقدير الاعتماد على الانطباعات العابرة بدلاً من التجريب أو المشاهدة المباشرة .

فأما عن السمة الاولى فإنها تتضح في حقيقة هامة وهي أننا - في حدود معلوماتنا - لا نعرف دراسة واحدة تتركز في محاولة اعطاء صورة كاملة لعملية التذوق الفني للشعر من حيث العوامل النفسية التي تهبط لها وتعمل فيها ، منذ اللحظة الاولى في عملية التذوق حتى نهايتها .

هللي هللي يا رياح
من خير الغدير
واختلاج العبير
هللي هللي يا رياح

ماذا يحدث في نفسي عندما اتذوق هذا الشعر واهشاله ؟ كيف تنفذ آثاره الى نفسي رويداً رويداً ، ثم تملكني وتصوغني على صورتها فاذا بي أرق واصفـسو حتى لاغدو في رقة هذا الوشاح وفي خفة هذي الرياح ؟ ما الذي ينفذ بالضبط ، وما هي الابواب التي اتساحت لهذه الآثار أن تنفذ ، وإلى أي مدى أعيد نفسي مسؤولاً عن فتح هذه الابواب ؟ وهل يؤثر هذا الشعر في كل من وقع له على سمع كما أثر في ؟

هذه الأسئلة وما إليها كثيراً ما تراودنا عندما نتذوق الشعر ، وعندما نتذوق أي عمل فني . وهي التي سوف نحاول في هذا المقال أن نضع الخطوط العريضة للإجابة عليها .

وربما كان من مقتضيات الامانة والانصاف في حق تاريخ الفكر البشري أن نذكر في هذا الموضع ، وقبل أن نخطو خطواتنا الاولى ، أن هذه المحاولة واحدة من عشرات المحاولات التي قامت لتجلية هذا الموضوع في تاريخ الادب والنقد ، بل وفي تاريخ جهود فكرية أخرى كالفلسفة والاستطيقا والتحليل النفسي والتربية . فكتابات أفلاطون من العناصر التي تستثير إعجابنا بالعمل الفني (العناصر الماثلة في العمل وفي نفوسنا) ووصفه للحالة النفسية التي تطرأ علينا عندما نتذوق الشعر ، هذه الكتابات متناثرة في كثير من مؤلفاته ، وفي « الجمهورية » و « أيون » بوجه خاص . وكتابات أرسطو في كيفية تأثير المأساة في نفوس متذوقيها وتقديمه نظرية « الكترسيس » ونصح الشعراء أن يقفوا موقف المتذوقين أثناء قيامهم بالتأليف الفني ليعرفوا طبيعة الأثر الذي سيتركه شعرهم في الجمهور ، هذه كلها كتابات ماثلة أمامنا في « الشعر » وفي « السياسة » . وكذلك كتابات لونجينوس وأفلاطون وهوراس لا يمكن اغفالها وأو أنها لا تنطوي على محاولات منظمة مسهبة في معالجة الموضوع الذي نحن بصددده ، لكنها مع ذلك تحمل لمحات وتوجيهات الى الطريق السوي لإقامة مثل هذه المحاولات . ومثل هذا القول يمكن أن يقال على كتابات عبد القاهر

كل الاسئلة التي تستثار ولا كل الحلول التي تقترح
بصالحه للبحث ولا للاختبار على محك التجربة او المشاهدة
المضبوطة .

*

يمكن وصف الشكل الخارجي لعملية التدوق الفني
وصفا موجزا بأنها تبدأ عندما اتناول قصيدة الشعر (1)
وأبدأ قراءتها أو سمعها ، ثم تمتد مع امتداد ادراكي
لاجزائها المتتالية مع ما لهذا الادراك من «قومات
مختلفة» ، وأخيرا تنتهي بانتهائي من القصيدة . غير ان
هذا الوصف رغم ما يبدو عليه من دلائل الدقة لا يصور
الحقيقة كلها ، لا يصور سوى الجزء الظاهر من الحقيقة
الذي يكشف عن نفسه لكل عابر سبيل . اما الاجزاء
غير الظاهرة فتمتد فيما قبله وما بعده . فمن ناحية
البداية توجد لحظات لا يمكن اغفالها من تشرح خبرة
التدوق ، وربما كان أوضحها للذهن فترة «التهيؤ»
النفسي العام بكل ما فيها من جوانب وجدانية ودينامية
وعقلية . على ان هذه الفترة تسبقها لحظات او حقائق
سيكولوجية أخرى لا يمكن اغفالها كذلك ولو انها أقل
وضوحا للخبرة الشعورية المباشرة من فترة التهيؤ ، هذه
الحظات او الحقائق هي الاطار الثقافي لدى المتدوق ،
والاستعدادات الشائعة لاصدار احكام تقويمية على
الاعمال الفنية . هاتان الحقيقتان تسبقان فترة التهيؤ
سواء من زاوية المنظور الزمني ومن زاوية المنظور المنطقي .
هذا عن البدايات الحقيقية لخبرة التدوق . فاذا انتقلنا
الى تحديد النهاية الحقيقية لخبرة التدوق فهذه لا تتحقق
حال انتهائنا من الاطلاع على القصيدة بل تمتد بعد ذلك
فترة من الزمن قد تطول وقد تقصر تبعا لعوامل متعددة ،
ويمكننا ان نطلق على هذه الفترة تسمية مؤقتة فنسميها
فترة «الآثر اللاحق» مستعيرين هذا الاسم من بحوث
علم النفس التجريبي في الآثار اللاحقة للتنبية ، الى ان
نجد اسما آخر افضل منه .

وعلى هذا الاساس نستطيع ان نضع تخطيطا مبسطا
لهذه الانسجة المختلفة التي يكشف عنها تشرح خبرة
التدوق على النحو الآتي :

الاستعدادات الشائعة لاصدار احكام تقويمية على
الاعمال الفنية
↓
الاطار الثقافي لدى المتدوق
↓
التهيؤ النفسي
↓
ادراك القصيدة
↓
الآثر اللاحق .

هذا التخطيط ينبغي الا يفهمه القارئ على اساس
ان كل حقيقة سابقة تؤدي الى الحقيقة التالية في اتجاه
الاسهم ، فهذا قد يكون صحيحا في حالة «ادراك

(1) سأقصر بحثي هنا على التدوق الفني في الشعر خاصة

وربما جاز للبعض ان يستثنى من هذا الحكم عددا قليلا
من المحاولات مثل دراسة بيركوف «القياس الاستيعابي»
ودراسة رتشاردز في «اصول النقد الادبي» وبعض
«وُلفات التحليل النفسي» . ومع ذلك فان هذه المحاولات
وامثالها تقترب قليلا من الصورة التي نبشع عنها دون ان
تحققها ، تقترب منها من حيث انها تخطو خطوات منظمة
نحو وصف معظم لحظات التدوق ، ولا تكتفي بنشر لحظات
عابرة مفككة عن بضع لحظات دون سواها ، لكنها رغم هذا
الفضل تعاني من نقص خطير يتمثل في اعتمادها على كثير
من التأمل النظري وقليل من الافكار الشائعة عن الواقع
السيكولوجي التي لا تثبت امام اساليب الضبط العلمي
الحديثة .

لهذه الاسباب رأينا ان نتقدم بمحاولتنا هذه ،
والهدف منها اعطاء صورة متكاملة للقارئ عن العمليات
النفسية التي تتدخل وتتشابك لتنسج فيما بينها عملية
التدوق الفني . وسوف يلحظ القارئ اثناء تقديمنا لهذه
المحاولة ان الاحكام التي اصدرناها منذ قليل على المحاولات
السابقة لا تحول بيننا وبين الاعتراف بما في تلك الجهود
من سمات ايجابية ، ولا تحول بيننا وبين ابراز تلك
السمات ، واهمها استثارة عدد من المسائل الصالحة
للبحث ، واقتراح عدد من الحلول التي تصلح ان نتخذ
منها فروضا نضعها موضع الاختبار التجريبي - وليست

صدر حديثا :

الطبعة الثانية من

سَارَتَر وَالْوَهْودِيَّة

كتاب لا بد ان يقرأه كل من يريد ان يفهم آثار سارتر

تأليف

ر.م.م. البيرسي

ترجمة الدكتور سهيل ادريس

منشورات دار الآداب - بيروت

القصيدة» أذ يؤدي الى « الاثر اللاحق » ، ولكنه - في حدود معلوماتنا الحاضرة - غير صحيح أو على الأقل غير واضح في حالة « الاستعدادات الشائعة » و « الاطار الثقافي » . وعلى ذلك فالحدود التي ينبغي لنا ان نحدد بها في فهمنا لهذا التخطيط انه يقدم لنا الانسجسة المختلفة التي تسهم في تحقيق خبرة التدوق ، وان اتجاه الاسهم يدل على الترتيب الزمني لظهور هذه الانسجة من الكيان النفسي للمتدوق ، كما انه يسدل على الترتيب المنطقي اذا نحن اردنا تحليل خبرة التدوق في اتجاه عكسي .

سوف اتعمد البدء في عرض الصورة التي أزمع عرضها عند لحظة التهيؤ النفسي الذي يسبق مباشرة اطلاعنا على القصيدة ، فهذا أيسر علي وعلى القارئ . ربما كانت هذه اللحظة أوضح اللحظات السابقة على ادراك القصيدة ، أوضحها للذهن وأقلها مثارا للخلاف . ذلك ان خبرة التدوق يندر ان تبدأ بدونها . يندر ان نفتتح ديوان شعر على سبيل المصادفة بينما نكون في اللحظة السابقة مباشرة مندمجين في حديث ودي أو عدائي مع احد الاشخاص ، أو مندمجين في حل معادلة رياضية ، أو منهمكين في ملاعبة اطفالنا ، أو مأخوذين بمنظمر يملك علينا نفوسنا ، أو ما الى ذلك من المواقف التي تكاد تحتوينا بجميع مستويات نشاطنا . يندر ان يحدث ذلك . فإذا حدث هذا الشيء النادر يوما من الايام كان يطرق آذاننا فجأة صوت المدياع وهو ينقل اليها قراءة شعرية ممتازة فقد نرفض الاستماع اليها لان هذا التحويل المفاجيء لانتباهنا ولاندماج نفوسنا بشعرنا بالضييق نتيجة لتعارضه مع احد القوانين الاساسية للنشاط النفسي وهو قانون « القصور الذاتي » Perseveration

المنابر لقانون القصور الذاتي في الطبيعة ، والذي يقرر نزوع الكائن الحيواني الى الاستمرار في النشاط النوعي الذي بداه حتى ينتهي التوتر الدافع اليه أو تتراكم في الجهاز العصبي المركزي آثار الكف بقدر يوقف هذا النشاط . ومع ذلك فلنفرض اننا لم نرفض الاستماع لهذه القراءة ، ولنفرض ان الكلمات التي طرقت آذاننا منذ البداية كان بها من الخصائص ما جعلها تخلخل ارتباطنا بسياق النشاط الذي كنا نمارسه ، هذا الافتراض معقول وممكن ، فماذا يحدث ؟ هل نتلقى خبرة التدوق كما لو تلقيناها ونحن مهياون لها من قبل ؟ كلا ، فالغالب اننا سنستغرق بعض الوقت حتى نعيد تنظيم قدراتنا الذهنية وتوجيهها في اتجاه هذا الفعل الجديد وهو فعل الانصات والتدوق ، والى ان يتم هذا التوجيه وتتبدد « الاثار اللاحقة » للنشاط السابق ، الى ان يتم ذلك سنكون قد فقدنا جزءا من القصيدة لم نتدوقه ، وسيكون لذلك اثره على خبرتنا بالاجزاء الباقية ، ومن ثم فستكون هذه الخبرة مشوهة تشويها ما . ولعل فطنة المخرجين المسرحيين والمنظمين لحفلات الموسيقى - لعل فطنتهم الى اهمية فترة التهيؤ للتدوق الفني هي التي تدفعهم الى

اتباع تلك الشكليات المعروفة في المسارح وأبهاء الموسيقى من اطفاء الانوار وتهدة المكان قبيل ارتفاع الستار ، وفي المسرح يطيلون هذه الفترة بعزف قطعة من الموسيقى ثم بالدقات التقليدية ، وفي بهو الموسيقى يعمدون الى حيلة اخرى ، اذ يدخل العازف الاول في الفرقة بعد فترة من رفع الستار ، وبعد لحظات اخرى يدخل قائد الفرقة . هذه مواضع يحتفظ بها المشرفون على هذه الحفلات لانها تضمن اضافة قدر لا بأس به من التهيؤ الى الرصيد المتفاوت الذي يأتي به كل قادم الى هذا المكان .

اما عن طبيعة حالة التهيؤ هذه فهي تنطوي على جانب سلبي وآخر ايجابي ، فمن ناحية نجدها تنطوي على تبدد بطيء لآثار الخبرات السابقة مباشرة وما ترتب عليها من تغيرات في مستوى نشاط الجهاز العصبي المركزي . ولا بد هنا من شرح وجز لهذه التغيرات . عندما نبدأ نشاطا معيناً ايا كان هذا النشاط فانه لا بد ان يستند الى اثار لمنطقة ما في الجهاز العصبي المركزي ، وفي الوقت الذي تتولد فيه هذه الاثار في هذا الوقت نفسه تبدأ تتولد في نفس المنطقة من الجهاز العصبي عملية مضادة يقال لها عملية « الكف الرجعي » أي عملية الكف التي تظهر كرجع أو رد فعل reactive inhibition

نتيجة لبدء هذا النشاط . هذا الكف الرجعي يستمر وتتراكم آثاره شيئاً فشيئاً مع استمرار النشاط السى ان يصل ما تراكم منه الى المستوى الذي يؤدي الى توقف النشاط تماما . فإذا توقف النشاط بدأت الاثار تتبدد شيئاً فشيئاً ومن ثم يمكن استعادة النشاط مرة اخرى . هذا هو قانون « الكف الرجعي » . ويمكن لأي شخص ان يتحقق من صدقه في اي نوع من انواع النشاط ، ولكن هذا النشاط ادراكا بصريا . فنحن اذا ركزنا بصرنا على نقطة على صفحة بيضاء واستمر هذا التركيز لمدة دقيقة أو اكثر قليلا فاننا لا نلبث ان نرى هذه النقطة تظهر ثم تختفي ثم تظهر ثم تختفي وهكذا . كأننا نحن نفمض عيوننا ثم نفتحها على التوالي مع اننا لانفعل شيئاً من هذا القبيل . هذه الظاهرة نتيجة مباشرة لتراكم اثار الكف الرجعي فيتوقف الابصار وعندئذ يتبدد ما تراكم من هذا الكف ويبدأ الابصار من جديد وهكذا . وما يحدث في حالة الادراك البصري يحدث في حالة اي ادراك اخر وكذلك في حالة اي نشاط اخر يقدم عليه الشخص سواء اكان هذا النشاط بسيطا أم مركبا وسواء اكان نشاطا يغلب عليه طابع الاستقبال كالادراك أم كان يغلب عليه طابع الاصدار كالحركة . هذه حقائق اوضحتها بحوث بافلوف في فيزيولوجية الجهاز العصبي ، وبحوث كلارك هل في سيكولوجية التعلم ، وبحوث أيسزنك في تركيب الشخصية ، ولا بد من ان نحسب حسابها هنا .

على هذا الاساس نستطيع ان نفهم بوضوح حقيقة الجانب السلبي من فترة التهيؤ ، فهو خاص بتبدد آثار الكف الرجعي المتراكم من خبرات سابقة . وتتبدد مع

هذا الكف مجموعة الآثار الشعورية المترتبة عليه والمرتبطة به ويقال لها الآثار اللاحقة . after effects

اما عن الجانب الايجابي فهو يتألف من حالة وجدانية هادئة لا يمكن وصفها بأنها حالة حزن او حالة فرح او ما الى ذلك من الانفعالات المرتبطة بموضوع يكسبها معنى محددا ، ولكن اقرب الاوصاف اليها من ناحية شعورنا بها انها تشبه ان تكون رنيننا لانفعال ما ، هذا الرنين هادئ متصل ينبئ عن استعداد الشخص في هذه اللحظات لان يتأق خبرات من نوع معين دون سواه ، واكثر من ذلك ان يكتسب صفة الدافع احيانا اذ يدفعنا الى البحث عن مصدر هذه الخبرات ومحاولة تعاطيها ، أي ان له جانبا ديناميا يدفع الشخص الى القيام بسلوك البحث والتنقيب ومحاولة الحصول على ما يرضيه . فاذا أخطأ الشخص طريقه كأن يظن انه قد التقى بمصدر يمكن ان يعطيه الخبرة التي يطلبها ثم بدأ يتعاطى هذه الخبرة فلم يجدها متفقة مع حالة التهيؤ والطلب التي يعانيها فإنه يشعر بما يشبه خيبة الامل ولا يقتصر الامر على مجرد التعرف العقلي على ما هنالك من تفاوت بين ما يطلب وما حصل عليه . اما اذا اتفق حصوله على ما يناسب حالة التهيؤ والطلب التي كان يعانيها فان هذا يجعله في حالة استقبال ممتازة ، اهم صفاتها التنبيه الشديد والحساسية الوجدانية المرفهة لدقائق الخبرة التي

يتعاطاها ، وقد تصل هذه الحساسية الى الدرجة التي تجعله يضخم من قيمة هذه الدقائق تضخيما شادا .

هذه اللحظات بالغة الخطورة وفعمة بالامكانيات ، وربما كان من اخطر نتائجها انني قد اتسرع بالحكم ضد شعرا ما ، واندفع في سلسلة من التبريرات لهذا الحكم بينما يكون السبب العميق هو محض الصدفة في التقائي به بضع مرات وانا في حال من التهيؤ لا تناسبه ، مما يقرنه الى الشعور بخيبة الامل . ومعظم انواع النقد الانطباعي Impressionistic التي اشار اليها سينجار وغيره من أئمة النقد مبنية على بدء تفاعل الناقد مع العمل الفني في لحظات التهيؤ هذه . ذلك هو وجه الخطر والخطورة . ولو ان الناقد ادرك بوضوح منذ البداية ان لحظات التهيؤ هذه تحدد نوع استقباله للعمل ، وان هذه اللحظات تتغير ، وان ما لا يطلبه الان من انواع الشعر قد يطلبه غدا عندما تستبد به لحظات تهيو أخرى ، او ان بعض النقاد ادركوا ذلك لوفروا على انفسهم كثيرا من المشقة ولوفروا على الشعراء كثيرا من مآسهم .

على اننا اذا دققنا النظر في الطبيعة السيكولوجية لفترة التهيؤ هذه اكثر مما فعلنا حتى الان ، فسوف نجد في الواقع نمطا من الايقاع غير واضح المعالم لشعورنا ، ولكنه يتضح عندما يلتقي بقصيدة ايقاعها يدخل في هذا النمط أو يقرب منه . وسوف نرى فيما بعد انه يتأثر بالاطار الثقافي لدى المتذوق ويتحدد من خلاله الى حد بعيد .

ولنتقل الان الى لحظة الادراك عندما نبدا نتذوق القصيدة .

نشر هنجرلاند بحثا في مجلة الاستطيقا عام ١٩٥٧ تناول فيه الطبيعة السيكولوجية لخبرة التذوق فسي الفنون الشكلية ، فقال ان هذه الخبرة تتلخص في القصد الى اقامة توترات معينة ثم العمل على ازالتها . والواقع ان هذا الوصف يمكن تعميمه على خبرة تذوق الشعر ايضا . ومع ان الميزة الرئيسية للافعال الانسانية وللافعال الحيوانية جميعا هي محاولة القضاء على توترات قائمة بالكائن نتيجة لثورة بعض الدوافع او لحدوث بعض التغيرات العضوية ، مع ذلك فان الميزة الرئيسية للافعال الانسانية وللافعال الحيوانية جميعا هي محاولة القضاء على توترات قائمة بالكائن نتيجة لثورة بعض الدوافع او لحدوث بعض التغيرات العضوية ، مع ذلك فان الميزة الرئيسية لفعل التذوق الفني فيما يرى هنجرلاند انه يبدأ باقامة توتر عن قصد وارادة ، ثم محاولة الشخص التخلص من هذا التوتر .

هذا التوتر ربما كانت بوادره متشعبة في لحظة التهيؤ السابقة ، ولكننا نبدا نضيف اليه وننميه بالفعل عندما نبدا قراءة البيت الاول من القصيدة . والسؤال المهم الان هو كيف يحدث ذلك ؟ نستطيع ان نستعين هنا بمجموعة من التجارب

صدر حديثا :

ثورة ١٤ تموز

وحقيقة الشيوعيين في العراق

لخلدون ساطع الحصري

دراسة مركزة توضح :

* مخطط الشيوعيين لابتلاع العراق

* موقف الفئات القومية التقدمية

داريق النصر

اصدرته : دار الطليعة للطباعة والنشر

ص.ب ١٨١٢

تلفون : ٥٧١٧٨

بيروت

وان نحدث بعض تغييرات طفيفة يستلزمها هذا الاستبدال .
ويبقى بعد ذلك بناء النتائج كما هو .

لا نستطيع ان نغالي في اهمية هذه النتائج فسي
بحثنا هذا . فهي بالنسبة لميدان التذوق الفني ليست
نتائج ، ولكنها علامات نستدل بها على سبيل المماثلة ،
(ولا ننسى ان ادراك المماثلة كان ولا يزال احد المبادئ
الهامة التي يمكن الركون اليها عندما نبدأ بحثاً علمياً
في اتجاه غير مطروق) . ان اقصى ما تطمح اليه هذه
العلامات ان نتخذها بمثابة فروض لا تزال بحاجة الى
الاختبار التجريبي في ميدان التذوق الفني . ومع ذلك
فمعظم الدلائل تدل على انها فروض خصة وانها ستثبت
لمحك التجربة . وربما كان من اهم هذه الدلائل شيان :
اولهما : ان هذه الفروض تتفق تماما مع القانون
الاساسي للادراك ، وهو ان الادراك يبدأ ادراكاً اجمالياً
ثم ينتقل الى التفاصيل ليرتد بعد ذلك الى ادراك الكل
ادراكاً واضحاً ثانياً . وليس ثمة ما يدعو الى ان تكون عملية
ادراك القصيدة شاذة عن هذا القانون .

وثانيهما : ان بحثنا التجريبية السابقة في الابداع
الشعري وبحوث كاترين باتريك في الابداع الشعري
والابداع في التصوير انتهت بنا وبها الى ان القصيدة
(واللوحة) تبدأ في نفس الشاعر ككل سديمي غامض
قبل ان تتفتح عن اجزائها من خلال جهوده التعبيرية .

التي أجريت حديثاً في ميدان علم النفس الاجتماعي
وتتناول كيفية ادراكنا لشخصية شخص ما عندما يبدأ
يتعامل معنا . هذه عملية معقدة من العسير ان نتخيل
كيف يمكن اجراء التجارب عليها ، ولكن عالماً ممتازاً يدعى
آسن استطاع ان يقوم باجرائها اخيراً . والمهم ان ندرك
وجه الشبه بين الشخصية والقصيدة ، وهو هذا الشيء
الذي دفعنا الى الاستعانة بنتائج هذه التجارب . فالشخصية
كل مركب من اجزاء كالقصيدة وهذا الكل يتفتح عن
اجزائه من سياق الزمن ولا يكشف عما يحتويه دفعة
واحدة ، وهو يستثير فينا استجابات وجدانية بالميل
او بالنفور ، كما يستثير استجابات تأويلية تدور حول
تحديد دلالة بعض الاجزاء او بعض العلاقات . وبدهي
ان هناك فروقا كثيرة الى جانب أوجه الشبه هذه مما
يحتم علينا الانتمادي في محاولة الافادة من هذا التشبيه .

لا نستطيع ان اذكر هنا تفاصيل التجارب التي
اجراها آسن ، ولا طرق الضبط العملي والاحصائي
المختلفة التي استخدمها والتي تزيد من يقيننا في القيمة
الموضوعية لنتائجها . ولكن يهمني من هذا الموضع ان اذكر
بعض هذه النتائج مما يمس موضوعنا الذي نحن بصددده .
وفيما يلي هذه النتائج :

أ - منذ اللحظات الاولى في عملية الادراك يتجه
ذهننا الى محاولة تكوين انطباع شامل عن الشخص في
مجمله ، مهما تكن المعلومات التي تجمعت لدينا عنه
ضئيلة .

ب - في اللحظة التي ندرك فيها صفتين او اكثر
على انهما تجتمعان في هذا الشخص ، في هذه اللحظة
تدخل الصفتان في تفاعل متبادل بينهما يجعل لكل
منهما طابعا فريداً . فاذا ادركنا مثلاً وجود صفتي الذكاء
والامانة في الشخص س ووجود صفتي الذكاء والخيانة
في الشخص ص فان الانطباع الذي يتمثل لاذهاننا ان
الذكاء في س يختلف في معنونه عن الذكاء في ص . وقد
تنعكس هذه التفرقة الانطباعية في تسميتنا ذكاء ص
بالمكر او اللؤم او الدهاء . الخ .

ج - الانطباع الذي نكوّنه منذ البداية لا يلبث ان
يفصح عن تنظيم للاجزاء التي يتألف منها . وفي هذا
التنظيم لا تكون للاجزاء مراتب متساوية ، بل يحتل
بعضها قيمة مركزية في المعنى الذي تكتسبه صورة
الشخص في اذهاننا ، والبعض الاخر يحتل قيمة
هامشية تستمد دلالتها من الاجزاء المركزية .

د - لا تلبث كل صفة من صفات الشخص ان تبدو
ممثلة للشخص في مجمله ، كأنها تحمل امضاءه . فعذوبة
فلان ليست عذوبة فلان الاخر ، وصرامته ليست
صرامة الاخر .

هذه هي اهم النتائج التجريبية التي نستطيع ان
نفيد منها في دراستنا للحظات التي ندرك فيها القصيدة .
وكل ما علينا ان نستبدل مفهوم القصيدة بمفهوم الشخص

الحرية والطوفان

دراسات نقدية

بقلم
جبرا ابراهيم جبرا

ست عشرة دراسة في تقييم القصة والشعر والفن
اختارها المؤلف مما كتبه في السنين العشر الاخيرة ،
فجاءت سفراً له خطورته الكبرى في الحركة الادبية
الحديثة في العالم العربي .

دار مجلة شعر

٥ ليرات لبنانية

٢٤٦ صفحة من القطع الكبير

وليس من التعسف بعد ذلك ان نتصور الامر على هذا النحو ايضا عند المتذوق .

ان الطابع الجمالي للانطباع الذي نكونه عن القصيدة يبرز في نفوسنا منذ البيت الاول او منذ الشطرة الاولى بل وقد يبرز احيانا منذ انتهائنا من ترديد لفظين او ثلاثة الفاظ من الشطرة الاولى . ان مجرد ترديدنا للفظتي « هلي هلي » . . من قصيدة ميخائيل نعيمة يستثير في ذهننا توجهها معنا بحيث يصبح ما بعد ذلك تنمية لهذا التوجه وليس اضافة اليه من خارجه . ولا يمكن ان يتفق مع هذا التوجه ما تستثيره الفاظ اخرى مثل : « سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر » فهذه الشطرة تدفعنا الى توجه نفسي يختلف اختلافا كبيرا . وبقدر ما نوفق من محاولتنا تنمية هذا التوجه النفسي من خلال نسيج القصيدة دون ان نصطدم ببعض المتناقضات الصارخة تكون خبرتنا اقرب الى ارضائنا .

هذا التوجه الاول اقرب الى الغموض منه الى الوضوح، والصق بطبيعة الموسيقى منه بطبيعة الكلم ذي المعاني العقلية المحددة ، وكل ما نستطيع ان نتبين من مضمونه اذا نحن دققنا النظر في هذا المضمون انه يتألف من شقين : احدهما : احساس بمجموعة من القيم « ابرزها القيم الالباقية والصوتية وربما بعض الصور » ناتج عن استقبالنا لبضع الالفاظ التي استقبلناها ونحن في حالة معينة من التهيؤ النفسي .

والاخر : شعور بالتوقع او الاستباق يشبه بعض الشيء عملية التنبؤ عندما نشهد المقدمة فتتوقع نتيجة معينة او اتجاهها معنا للنتيجة . غير انه يختلف عن التنبؤ في اننا لانقف مما نتوقعه . وقف عدم الاكتراث بل نطلبه او نشعر بالحاجة اليه . هذه الحالة النفسية يعرفها علماء النفس الجشطاليتون اكثر من غيرهم ويطلقون عليها اسم الميل الى الاغلاق كأنما نحن بصدد دائرة غير مكتملة في جزء صغير من محيطها عندئذ سوف نشعر بالميل الى اكمالها وسوف نكون على بينة من الاتجاه الذي نتوقع ان يتم فيه الاكمال . « ولكننا لانكون على مثل هذه البينة في حالة التوجه الخاص بتذوق الشعر » .

هذا التوجه يقوم في نفوسنا بمثابة الاطار الذي يخلع على الاجزاء التالية دلالتها ، على اساس انها ملائمة او غير ملائمة ، اما الاجزاء التي نقف عندها فتكون احيانا بعض الصور وحيانا اخرى بعض التركيبات الصوتية وقد نقف احيانا عند بعض الحروف . ان الوحدات التي نعتبرها اجزاء ونقف عندها - لسبب ما - انما تحددها قيمها الدينامية اكثر مما تحددها المواضع الاجتماعية التي تقرر ان هذا لفظ قائم بذاته وهذه تفعيلة ، وتلك شطرة مستقلة ، وذاك بيت مكتمل .

الى هنا والقانون الرئيسي الذي يتحكم في التذوق هو قانون النظرة الاولى ، قانون المحبين الصغار بكل ما فيهم من حماس واصرار على ضيق الافق . ومع ان بعض الكتابات

التي تنشر في النقد الادبي تنم عن ان وراءها خبرة تذوقية لا تزيد في مستوى نضجها عن هذا المستوى الذي وصفناه، مع ذلك فان الخبرة التذوقية التي يتاح لها من الاهمال والتطور ما يتاح لكثير غيرها من خبرات الادراك الاجتماعي هذه الخبرة تكشف عن سمة معينة في اطار التوجه هذا لم نتحدث عنها الى الان ، وهي سمة المرونة والقابلية للتعديل واعادة التشكل او التنظيم .

عندما نتذوق احدى القصائد للمرة الاولى نلاحظ ان بعض الاجزاء يتلشى تأثيرها في نفوسنا بعد الانتهاء منها مباشرة في حين ان اجزاء اخرى يبقى لها رنين لا يقاوم وتحمل قيمة مركزية في تقويمنا للقصيدة . وتتدخل في هذا الانتخاب والتنظيم عوامل متعددة منها ماهو موضوعي في بناء القصيدة ومنها ما هو ذاتي في تكوين شخصية المتذوق . غير اننا اذا ما تركنا هذه القصيدة فترة من الوقت ثم عدنا الى تذوقها مرة ثانية في ظل تهيؤ نفسي ملائم استطعنا ان نلمس تغيرا في التوجه النفسي الذي يبرز عند بدء التذوق، وتغيرا اخر في مجمل اطار الخبرة الذي نحياه اثناء التذوق . فاما من التوجه فيبدو اكثر وضوحا من حيث اتجاهه الاستباق الذي يثيره فينا بل ومن حيث قيمة المنبهات الاولى في القصيدة . ونمارس عندئذ شعورا بالاطمئنان لم يكن يتوفر لدينا في الخبرة الاولى ، ذلك اننا نعرف الان مأنحن مقبلون عليه ونستعد له معدين له رصيذا من امكانية الشعور بالرضا ، ونحن واثقون او تكاد من انه لن يخيب رجاءنا .

هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى نلاحظ ان اطار الخبرة الذي نخرج به هذه المرة يكون اكثر ثراء من الاطار الذي خرجنا به في المرة الاولى للتذوق ، اذ تبرز بعض الاجزاء التي لم تبرز في المرة الاولى وكاننا نكتشف وجودها في هذه المرة فحسب ونتعجب كيف لم نرها من قبل وكيف لم ندرك قيمتها . والادراك هنا لا يختلف في شيء عن الادراك كما نمارسه في مواقف الحياة العادية . وقد قلنا من قبل انه يبدأ ادراكا اجماليا فتوفنا فيه اجزاء كثيرة، واكن اذا عدنا الى ادراك الموضوع بعد قليل فاننا لانلبث ان ندرك وجود اجزاء لم تكن ندرك لها وجودا . وبأبسط الامثلة على ذلك ما يلاحظه كل منا عندما نلقي شخصا فنحبيه ونتوقف للحديث معه بضع دقائق ، ثم يدبر الشخص ظهره ويمضي ، ونكتشف اننا لم ندرك لون رباط رقبته او على الاقل لاتذكر اننا ادركناه . هكذا العمل الفني اذا اقتصرنا على تذوقه للمرة الاولى فمن المحقق ان اشياء كثيرة ستفوتنا ، اما اذا اتاحت لنا الالفة معه مرة ومرات فسوف نزداد معرفة بحقيقته ، سوف نجد ان اطار الخبرة الذي نحياه اثناء التذوق لا يلبث ان يتفتح عن اجزاء متعددة بعد ان كان ما فيه لا يزيد على بضع ومضات متناثرة وسط كتلة سديمية مائعة الحدود .

وربما كان من اوضح المحكات العملية لصدق هذا الوصف ان الاحكام التي نصدرها على عمل ازدادات الفتنا به يغلب

عليها أن تكون احكاما مفصلة في مقابل الاحكام التي نصدرها على عمل لم ينل منا الالمح البصر .

على اننا يلزمنا ان نميز بين سمتين لعملية التطور التي تجري على اطار الخبرة التذوقية نتيجة لتكرار تعاطي هذه الخبرة بالنسبة للعمل الواحد . فالاطار يتطور من ناحية في اتجاه زيادة تفتحه عن عدد اكبر فأكبر من الاجزاء الداخلة فيه ، ومن ناحية اخرى قد يتطور في اتجاه زيادة التمسك بحكمنا السابق الذي اصدرناه على العمل او في اتجاه تعديل هذا الحكم بصورة او باخرى ، والمهم هنا ان كلا من السمتين تحتاج الى جوانب في موقف المتذوق اكثر من مجرد معاودة تذوق العمل نفسه ، ونحن نشير هنا الى مجموعة من العوامل العقلية والخصائص المزاجية كشفت عنها بعض الدراسات التجريبية الحديثة التي تعرف باسم التحليل العاملي . وربما كان من اهم العوامل العقلية في هذا الصدد ما يعرف بعامل « التفصيل » *elaboration*

اي ذلك العامل الذي يشير الى القدرة على تحديد التفاصيل التي تساهم في تنمية فكرة معينة ، واستمرار الربط بين هذه التفاصيل وبين الفكرة الاصلية ، اما من الناحية المزاجية فعامل المرونة هو اهم العوامل التي تتدخل في هذا الموضع ، وخاصة ما اشار اليه جيلفورد في بحوثه الاخيرة في الابداع تحت اسم « المرونة التكيفية » وهي قدرة الشخص على تغيير الزاوية الذهنية التي ينظر منها الى حل مشكلة معينة . ويجب ان نتوقع ظهور فروق بين المتذوقين الافراد في هذين العاملين وما بينهما ، اذ من المعلوم ان هذه العوامل من اشد المبادئ اظهارة للفروق بين الافراد . ولكن ليس ثمة ما يدعو الى تصور هذه الفروق على انها فطرية كما يشاع احيانا ، انما الذي نستطيع ان نجزم به ان هذه الفروق قائمة ومستقرة الى حد ما . وانها تؤثر في الخبرات التذوقية لاصحابها وما يترتب على هذه الخبرات من احكام نقدية .

وقد نشر اريك جوتلند عام ١٩٥٧ قائمة بمجموعة من العوامل التي تتدخل في اثر اطار الخبرة التذوقية ، اورد فيها :

القدرة على ممارسة الايقاع ، والقدرة على استغلال اصوات الكلام ، والمزاوجة بين ظاهرتين وارادتين من حاستين مختلفتين ، والتداعي السريع للافكار ، والتداعي على اساس مفاتيح ضعيفة ، والجمع بين مجموعة من الافكار المختلفة ، في مجال الادراك الواضح في لحظة واحدة ، وسرعة تغيير الحالة الانفعالية . وهذه القدرات او المهارات او العوامل السيكولوجية كلها مجال خصب لظهور الفروق الفردية . ومن الطريف في صدد مسألة الفروق هذه ان بحثا تجريبيا نشر عام ١٩٥٦ في مجلة علم النفس والتربية التي تصدر في دلهي ومن اهم نتائجها عدم وجود فروق بين الذكور والاناث فيما يتعلق بمجمل خبرة التذوق .

ان التعمق في تفاصيل خبرة الادراك التذوقي اكثر من ذلك يلزمنا بالحديث عن عناصر متعددة ، أهمها : الايقاع ،

والصور ، والاثار اللاحقة لاحساساتنا اللغوية « المترتبة على السمع وعلى عملية النطق بالابنية الصوتية المختلفة » . غير ان هذا المقال لايتسع لكل هذه التفاصيل ، لاسيما وان المعلومات المنشورة عن بعض هذه المعلومات مستفيضة ، ومن ثم فلا يمكننا ان نعطيها حقها في مثل هذا التخطيط المبسط ! ان اهم ما في هذا التخطيط وما حرصنا على توضيحه وابرار اهميته في توجيه عملية التذوق هو التهيؤ النفسي الذي يسبق التذوق مباشرة ، ثم « التوجه » الذي يرسم في نفوسنا منذ اللحظات الاولى لعملية التذوق ، والذي يتولد عنه فيما بعد اطار الخبرة التذوقية وما قد يتاح لهذا الاطار من نمو ومرونة . وهذه هي العناصر التي اغفلها كثير من الكتاب في كتاباتهم عن تذوق الشعر وكأن المسألة تبدأ بالاحتكاك المباشر بيننا وبين الكلم . ان اهمية هذه اللحظات التي تناولناها انما تتمثل في انها تكسب الايقاع والصور والاثار اللاحقة الاحساسات اللغوية معظم مالها من قيمة فنية . ان هذه المكونات تكتسب من تارك الاطر شخصيتها بحيث تصبح مقبولة او مرفوضة .

ومع ذلك فهذه الاطر جميعا تكتسب الكثير من دلالتها من خلال الاطار الثقافي الفني الذي يحمله المتذوق . واذا نحن لم نعرف الكثير عن هذا الاطار فان اشياء كثيرة في جميع اللحظات التي اسلفنا الحديث عنها سوف نقف امامها عاجزين عن تفسيرها . لذلك يازمننا في هذا الموضع ان ننتقل بالحديث الى ذلك الاطار الثقافي الفني لدى المتذوق .

★

تشير مجموعة من الدراسات التجريبية خارج ميدان الفن وداخله الى ان مفهوم « الاطار » يعتبر واحدا من الاسس الرئيسية الهامة لتفسير جانب معين من السلوك الادراكي والتعبيري ، هذا الجانب هو ماينطوي عليه هذا السلوك من تنظيم ، وبالتالي مايتكسبه من معنى في اذهاننا . فاستجابتي لاحد المنبهات البصرية وادراكي اياه على انه « قلم » يتضمن عملية تصنيف لهذا الشيء تحت صنف معين يشبه احد ائثار الافلاطونية ، غير ان هذا المثال احمله في نفسي واستخدمه كمحك اعرف به اذا ماكان الشيء الذي اراه قلما ام ليس بقل . ونظرا لان هذا المحك له من المرونة مايسمح لي ان ادخل تحته مفردات كثيرة تختلف فيما اعتبره صفات سطحية وتتفق في صفة واحدة نجردها باعتبارها اساس التصنيف « وهي في هذه الحالة وظيفة هذا الشيء » لذلك لا استطيع ان اتصور هذا المحك على انه مجرد اثر لخبرة واحدة ماضية هي خبرة ادراك قلم مشابه ولا مجرد تراكم لاثار خبرات متتالية ، ولكنه في الواقع « تنظيم » لهذه الاثار ، ووظيفته الرئيسية بالنسبة لنا ان يساعدنا في تنظيم التنبيهات الواردة علينا ، باكسابها دلالات معينة يترتب عليها مباشرة ان نسلك نحو كل منها السلوك اللائم . بعبارة اخرى ان الوظيفة الاساسية للاطر التي نحملها في نفوسنا هي تيسير السبل امامنا لحسن التوافق مع مقتضيات المجالات المختلفة التي نعيش فيها .

وقد اوضحت دراسات علماء النفس ذوي الاتجاه الجشططلي بوجه خاص اوضحت في مجموعة من التجارب العملية كيف ان تغير الاطار في مجال الادراك البصري يغير معنى الشيء الذي بداخله مع اننا لسنا نتناول هذا الشيء نفسه بأي تغيير مباشر . كما اوضحت سلسلة من الدراسات الحديثة كيف ان ادراكنا لعضوبة الشخص في جماعة معينة يجعلنا « نشود » في شخصيته صفات لم تكن نشهدا ونحن نتعامل معه على انه ينتمي الى جماعة اخرى . وتدل دراسات تجريبية اخرى - التتمة على الصفحة ٥٤ -

لغة الأداء في القصة والمسرحية

المفهوم الفني لعملية التصوير القصصي من جهة ، وسلامة التحقيق الفعلي لظاهرة التجاوب الجمهوري مع مضمون الادب من جهة أخرى ،

ان اللغة الاصلية للشخصية في الحوار القصصي والمسرحي تحمل في ثناياها اكثر من دلالة .. منها دلالة المستوى النفسي ودلالة المستوى العقلي ودلالة المستوى الاجتماعي لهذه الشخصية ، بالاضافة الى اننا نلتزم صدق الواقع التعبيري للغة المنطوقة .. ذلك لان التركيبة النفسية لاي نموذج انساني ، من شأنها ان تطبع سلوكه الحركي والكلامي بالطابع الملائم لاتجاهها الداخلي . وكذلك الامر فيما يخص بالتكوين العقلي لهذا النموذج ، حين نلاحظ وحدة التلوين بين المناهج الذهنية وخطوط الاتجاه اللفظي كانعكاس مباشر . وما نقوله هنا نقوله مرة اخرى عندما نتحدث عن اثر الربط التفاعلي بين طبيعة الوسط الاجتماعي للشخصية وبين منطق التعبير . فاذا ما كان هدف القصة او المسرحية هو ان تقدم لنا قطاعات حية وتجارب معاشة من حياة الناس ، فمن حق هؤلاء الناس - ممثلين في مختلف النماذج المرسومة - ان يجدوا انفسهم على حقيقتها في مرآة الكاتب القصصي والمسرحي ، بكل مشكلاتهم وانفعالاتهم وملاحهم النفسية والتعبيرية . وعندما يتحقق لهم ذلك - عن طريق لغة الكاتب البسيطة في عملية السرد ولغة حياتهم اليومية في عملية الحوار - فقد تحقق للادب ان يرسل خطوطه الاشعاعية الى كل اتجاه ، وان يشق طريقه في كل الدروب .

اننا عندما نقول ناقد كبير معاصر عن الروائي الفرنسي بلزاك انه اعظم كتاب الرواية نجد انه قد بنى حكمه على اساس حقيقة ناصعة ، هي انه لم يستطع ان يخرج من كل كتب التاريخ التي قراها عن المجتمع الفرنسي في النصف الاول من القرن التاسع عشر ، بصورة واقعية ومتكاملة لهذا المجتمع ، كما خرج بهذه الصورة من الاعمال الروائية لبلزاك . وعندما نذكر ان هذا الكاتب العظيم كان يحرص على البساطة المتناهية في لغة الاداء ، نذكر في الوقت نفسه انه قد تعرض - بسبب هذه البساطة - لبعض صيحات الانكار من نقاد عصره ، حين لم يجدوا مأخذا في فنه غير ان اسلوبه يشبه في رأيهم اسلوب الكتاب الصحفيين .. ولم يكن بلزاك عاجزا عن مجساة اصحاب الصنعة البيانية من الكتاب الرومانسيين وبقياء الكلاسيكيين في جيله ، ولكنه اثر الا يقصر ادبه على المثقفين ورواد الصالونات الادبية ، ومضى يشق لهذا الادب الواقعي مجرى عميقا وطويلا خلال اكبر عدد من الصفوف الجماهيرية القارئة .. ومن هنا استطاع ان يطفئ بريق الرومانسية التعبيرية في عصرها المتألق ، وان يبهز بالوهج الجديد للادب الواقعي في شكله ومضمونه ، كل العيون المتطلعة الى ضوء التطور !

هكذا كانت الصيحات التي ارتفعت في وجه بلزاك

شيوخ الادب في مصر ، ومعهم قلة من الادباء تقتفي خطاهم ، يقفون موقف المعارضة من اتجاه نقدي ننادي به ، وندعو الى تطبيقه في ميدان القصة القصيرة والطويلة وبعض الوان المسرح .. وهم يتشبثون برايهم لان لهم فهمهم الخاص لرسالة الادب ، وهو - اعني هذا الفهم - يعد نتاجا تأثريا لجيل معين نشأوا فيه ، وطبعهم بطابع قيمه واتجاهاته . اما نحن كمجموعة من النقاد تحمل لواء الدعوة الى هذا الاتجاه النقدي الذي اشرت اليه ، فمرجع ايماننا الاتجاهي ان لنا فهما الخاص لرسالة الادب وكذلك نظرنا الذاتية ، وهما - بلا شك ايضا - يعدان نتاجا تأثريا لجيلنا الذي يساير ركب التطور ، وينشد التجديد اذا ما تحققت من ورائه بعض اهداف النقد ، ومن أهمها مثلا ان نشق للادب مجرى عميقا وطويلا خلال اكبر عدد من الصفوف الجماهيرية القارئة .

الخلاف بيننا كما قلت ، لا يتعدى مجال القصة القصيرة والطويلة وبعض الوان المسرح وهو خلاف من شأنه ان يتحول الى معركة ، اذا ما كانت المعركة بطبيعتها حربا بين رأي ورأي او تضالا بين فكرة وفكرة ، او صراعا بين مجموعة من القيم الفنية .. ومن حق النقد ان يخوض هذه المعركة مادام هدفه البعيد ان تنتصر دعوة نبيلة ، مضمونها ان يتخلص الادب من بعض القيود التي تربطه بالمثقفين « وخدمهم » حتى يستطيع ان يخاطب كل الطبقات ، وان يحطم الابراج العاجية ويهبط من عليائه الى الشوارع .. وحتى يستطيع اخر الامر ان يحمل رسالة التوجيه ويلوح بعصا القيادة . لماذا كانت القصة والمسرحية بالذات ميدانا للخلاف او ميدانا للمعركة ؟ لانهما اكثر فنون الادب على الاطلاق رواجا في عصرنا . وصدقهما تعبيراً عن الواقع الاجتماعي للشعوب ، وابعدهما دلالة على المستويات النفسية والعقلية للجماهير ، واحقهما - تبعا لذلك - بتحمل مسؤولية الدور القيادي الذي يمكن ان يؤديه الادب للفرد والمجموع .

محور الخلاف الذي تدور حوله المعركة هو اللغة ، اللغة التي يعبر بها كاتب القصة وكاتب المسرحية .. انها خيط الاتصال بين الادب المنتج والجمهور القارئ ، واذا ما تعرضت هذه الخيوط الاتصالية لبعض الوان التعقيد في النسيج الفني ، تعقدت معها بالتبعية عملية التجاوب الفكري والشعوري بين جهاز الارسل وجهاز الاستقبال ، اعني بين منتج الفن ومتذوق الفن !

نحن في اتجاهنا النقدي الذي ننادي به ، نرى ان تكون عملية السرد في القصة باللغة الفصحى على ان تكون مبسطة ، بحيث لا يصعب فهم تعبير معين على رجل الشارع او انصاف المتعلمين .. اما الحوار الذي يدور بين الشخصيات سواء اكان ذلك في القصة او المسرحية ، فيجب ان يكتب بنفس اللغة التي تنطق بها الشخصيات في الواقع المعاش او بتعبير آخر ، بلغة حياتها اليومية . ولنا من وراء ذلك هدف مزدوج ، هو ان نضمن سلامة

والبلاد العربية . وتم لتوفيق الحكيم ما أراد ، ولقيت « عودة الروح » من الراجح ما لم يلقه كتاب عربي سواء أكان قصة أم غير قصة . ولم يكن عجيباً أن يلمس الناقد يومئذ أن الاوساط الشعبية من ذوي الثقافة المحدودة ، كانت ميداناً بارزاً من ميادين هذا الراجح . ومن هنا تفاعل توفيق الحكيم - الكاتب الناشئ في ذلك الحين - مع وجدان رجل الشارع ، في نفس الوقت الذي تفاعل فيه مع وجدان رجل الأدب . وعندما نجحت التجربة الأولى أعقبها الكاتب بالتجربة الثانية في « يوميات نائب في الأرياف » ، ولقد توفر للتجربة الأخيرة ما توفر للتجربة السابقة من عوامل النجاح . ولعل توفيق الحكيم - بعد أن اطمأن إلى تحقيق هدفه - قد أراد بعد ذلك أن يثبت لحراس اللغة في زمانه ، أنه قادر على الاداء « البليغ » . ولهذا نراه يختار لنفسه أفقاً جديداً يحاق فيه بجناح الفصحى وهو أفق المسرحية الأسطورية، حيث لقيه القراء العرب في « اهل الكهف » و « بجماليون » و « شهرزاد » و « سليمان الحكيم » !

ولا جدال في أن اللغة الفصحى هي اللغة الملائمة للمسرحية الأسطورية والتاريخية لأن هذا اللون من التأليف المسرحي يختلف من ناحية المقومات الفنية ، عن المسرح ذي المضمون الاجتماعي المعبر عن مشكلات عصرنا بما فيها من تجارب معاشية . ولما كانت شخصيات المسرح الأسطوري ليست إلا رهواً لأفكار الكتاب واتجاهاته ، أو واجهات عرض لمجموعة من وجهات النظر الفنية والفلسفية ، فمن الطبيعي ألا ننطق بهذه الشخصيات - التي ينقصها دم الحياة ونبض الحركة - بلغة حياتنا اليومية . وشخصيات المسرح التاريخي إما أن تكون منتزعة من تاريخنا العربي القديم أو من تاريخ مماثل لدولة تختلف عنا في لغة التعبير ، وما دام الأمر كذلك فمن الطبيعي أيضاً ألا ننطق بشخصية عربية قديمة أو شخصية أجنبية مماثلة من حيث القدم ، بنفس اللغة التي تحدث بها النماذج الشعبية في مسرحنا الاجتماعي المعاصر .

من هنا كان توفيق الحكيم وغيره من كتابنا المسرحيين على حق وهم يختارون اللغة الفصحى كوسيلة أدائية لحوار المسرحية الأسطورية والتاريخية . ولكننا نرى توفيق الحكيم في الأيام الأخيرة يتجه اتجاهاً جديداً في لغة الحوار ، بالنسبة إلى مسرحه الذي يعالج بعض مشكلات مجتمعتنا الحديث . أنه يحاول أن يرضي حراس الفن وحراس اللغة ، يحاول أن يلبي نداء الفنان داخل نفسه ونداء زملائه من شيوخ الأدب داخل المجتمع اللغوي . ولهذا لجأ إلى حل وسط يرضي به الطرفين المتنازعين ، وأمسك بالعصا من منتصفها حتى لا يكون موضع احتجاج واتهام . لقد كتب توفيق الحكيم حواراً مسرحية « الصفقة » باللغة الفصحى التي يمكن أن يختلف فيها التطق عن القراءة ، بمعنى أن هذه اللغة تتحول على لسان الممثل فوق خشبة المسرح إلى لغة عامية ، وتتحول على لسان القارئ الذي يتصفح المسرحية إلى لغة فصيحة . وما من شك في أن توفيق الحكيم قد بذل كثيراً من الجهد وهو يختار الجمل الحوارية التي أتاحت لمسرحية « الصفقة » مثل هذا التزاوج اللفظي الذي التزمه كعلاج للمشكلة ، وما كان أغنانا وأغناه عن هذا العلاج . ولقد حرص توفيق الحكيم على عامية اللغة المنطوقة على خشبة المسرح لهدف فني يعينه حق الوعي ، وهو الهدف الذي ندعو إليه في سبيل تكامل المقومات الواقعية

ولم تستطع أن تعوق خط السير الذي رسمه لادبسه ، وانتهى به إلى مزيج رائع من التفوق والانتصار . . أننا نسمع اليوم نفس الصيحات أو ما يشبهها انكاراً وثورة ، كلما استجاب واحد من كتابنا القصصيين أو المسرحيين لصوت النقد وقام بتبسيط لغة الاداء بالنسبة إلى عملية السرد وإدارة الحوار القصصي والمسرحي بما يطابق الواقع الحيواني للشخصيات . وتنطلق فنون الاتهام من أفواه المعترضين بأن في هذا الاتجاه خطراً على الفصحى مبعثه تشجيع اللغة الدارجة ، وإفساح الطريق لكل عاجز عن الاداء « البليغ » ليكون واحداً من حملة الأقلام . ثم يمتد الاتهام بعد ذلك حتى يتخذ له نقطة ارتكاز جديدة ، مؤداها أن في هذا الاتجاه خطراً آخر على وحدة الفهم المشترك بين القراء العرب ، وهي الوحدة التي تحققها لهم تلك اللغة الفصحى التي يعبر بها الأدب في كل أقطار العروبة . ذلك لأن اختلاف اللهجات المحلية بين قطر وآخر ، كفيل في رأيهم بأن يخلق مجموعة من حواجز التمثل المعنوي للتعبير بين كاتب من هنا وقارئ من هناك .

إذا احتاج هذا الاتهام إلى رد فإن الرد مهيأ وميسور . . مهيأ بالكلمة وميسور بالتجربة . أما التجربة فقد قام بها توفيق الحكيم منذ خمسة وعشرين عاماً على وجه التقريب ، يوم أن خرج على القراء العرب بعمله الروائي الناضج « عودة الروح » . . . لقد كانت « عودة الروح » بداية التطبيق العملي لما ندعو إليه اليوم في أدبنا القصصي الحديث . كانت عملية السرد بالفصحى البسيطة وكانت عملية الحوار باللغة العامية ، ولم يقل أحد أن اتجاه توفيق الحكيم قد انقص من قدر القيمة الفنية لعمله الروائي الناضج ، أو أن اللغة الفصحى قد أصابها شيء من التصدع في ذلك الحين ، أو أن لغة الحوار في « عودة الروح » كانت حاجزاً من حواجز الفهم المعنوي للمضمون الفني ، بالنسبة إلى الجمهور القارئ في المملكة السعودية مثلاً أو في لبنان أو في سورية والعراق . ولا يخوف بعد ذلك على الفصحى وهي ما زالت تملك مثل هذا الرصيد من فنون التعبير ، ونعني بها النقد والدراسة الأدبية والقصيدة والمسرحية الشعرية والتاريخية وكل الآثار الفكرية لكتابنا المفكرين .

ونحن نؤمن بأن المستقبل القريب سيحطم من تلقاء نفسه كل الحواجز الفاصلة بين القراء العرب ، يوم أن تصبح الوحدة المرتقبة بين الأقطار العربية عاملاً جوهرياً من عوامل الاتصال في مختلف ألوانه ، ومنها الاتصال اللغوي الذي يحقق وحدة الفهم المتبادل بين اللهجات المحلية ، وعندئذ يستطيع الكاتب القصصي أو المسرحي مهما كانت جنسيته العربية ، أن يخاطب القراء العرب في كل بقعة من الوطن الكبير باللغة الفصحى إذا أراد شيوخ الأدب ، أو بتلك اللغة المزدوجة إذا ما فرضتها إرادة الفن !

تري هل كان توفيق الحكيم يوم أن استخدم تلك اللغة المزدوجة في « عودة الروح » عاجزاً عن التعبير بتلك اللغة التي يطلق عليها شيوخ الأدب صفة الاداء البليغ ؟ الواقع أن اتجاه توفيق الحكيم لم يكن له يومئذ غير دافع واحد هو على التحقيق لون من الوعي السابق لزمانه . . لقد كانت « عودة الروح » - بالنسبة إلى حياته الفنية - نقطة بدء يريد لها بعد ذلك أن تكون نقطة انطلاق ، ولن يتيهأ له هذا الانطلاق إلا إذا غزا بعمله الأول أكثر مدن ميدان قرائي يجمع بين المثقفين وغير المثقفين في مصر

لرسم الشخصيات في العمل المسرحي .. ولهذا الاتجاه هدف آخر جعله الاستاذ الحكيم نصب عينيه ، وهو عملية التجاوب الجماهيري مع المسرح التمثيلي السدي يصور شتى الجوانب من مجتمعنا الحديث ، بلغة الواقع في حياتنا اليومية . ان شباك التذاكر في مسارحنا المصرية ، يشهد ظاهرة تكرر دائما كلما عرضت احدى المسرحيات الجديدة لكاتب من كتابنا المسرحيين ، وهي ان رجل الشارع المصري يقدر ما يعرض عن المسرحية المكتوبة باللغة الفصحى قبل على المسرحية التي يعرف ان مضمونها سينقل اليه ، عن طريق تلك اللغة الاخرى التي يتم بينه وبينها كثير من اللفة والتجاوب . من هنا ندرك جانباً مهماً من جوانب النجاح الذي احرزه في السنوات الاخيرة عندنا فريق من كتاب المسرح الشبان .. ان سر نجاحهم الفني والجماهيري يرجع اولاً الى انهم يمثلون مشكلات عصرهم من خلال الملاحظة الدقيقة والتجارب المعاشة ، والى انهم يعرضون المضمون الاجتماعي لهذه المشكلات بعد ذلك من خلال الشكل التعبيري الملائم ، ونعني به لغة الحوار في قالبها الواقعي ودلالاتها الموحية . ومثل هذا النجاح من ناحيته الفنية والجماهيرية وبنفس هذه القومات ، يطالعنا مرة اخرى بالنسبة الى مجموعة اخرى من كتابنا الشبان في ميدان القصة القصيرة والطويلة .

ولا بد لهذه الجولة الاتجاهية الناقدة ان تقف عند نموذج آخر من شيوخ الادب هو محمود تيمور .. هذا الكاتب الشيخ - منذ انضمامه الى طائفة المجمعين - يسلك طريقاً آخر غير الذي كان يسلكه من قبل ، بالنسبة الى لغة الاداء في القصة والمسرحية . كانت الصفة الغالبة على جوهر الشكل التعبيري عند محمود تيمور ، هي البساطة التي لا تقطع خيوط الاتصال الفكري بينه وبين رجل الشارع .. وتحقيقاً لهذا الاتجاه الذي كان يلتزمه كاون من المسيرة الواقعية لروح العصر ، كتب بعض مسرحياته الاخيرة باللغة العامية والتقى كثيراً من نجاحية الاداء السردى في مجال القصة ، مع هذه الخطوات الموفقة التي يخطوها اليوم كتابنا الشبان . ولكنه تغير بعد ان اصبح عضواً من اعضاء المجمع اللغوي .. مسرحياته التي كتبها بالعامية اعاد كتابتها بتلك اللغة الفصحى التي ترضي المجمعين ، وكأنه اراد ان يثبت لهم انه جدير بزمالتهم لقدرته على الاداء « البليغ » .. ونظرة من نظرات المراجعة النقدية لهذه المسرحيات المعدلة من حيث لغة الحوار ، تؤكد مدى الفوارق الفنية بين واقع كل شخصية رسمها هنا وهناك . لقد فقدت الشخصيات في صورتها الاخيرة كثيراً من أصالة تكوينها النفسي والانساني ، حين فقدت أصالة الواقع التعبيري في اللغة المنطوقة وهو أحد العناصر الرئيسية المبرزة لهذا التكوين !

والقصة عند الاستاذ تيمور قد انتقلت هي الاخرى من طابع الفصحى المبسطة الى طابع الفصحى المعقدة بل المسرفة في التعقيد .. ولقد قلت له - يوم ان كنت واحداً من النقاد الذين اختارهم الاذاعة المصرية لمناقشة روايته الاخيرة « شمروخ » - ان هذه الرواية من حيث المضمون تعد نموذجاً طيباً يباركه النقد ، ذلك لانها تمثل على مستوى جيد أدب الواقعية الاشتراكية ، ولكنها للأسف قد كتبت ليقرأها اعضاء المجمع .. ان الاغلبية المطلقة من القراء لا تستطيع مثلاً ان تفهم في لغة الاداء امثال هذه النماذج من التعبير : « بخ بخ يا صاحبي .. ذو الوجه المصوح والاعصاب المستوفزة .. وعرك اذن

المذيع » ! لماذا لا نستبدل هذه النماذج التعبيرية مثلاً بما يؤدي المعنى نفسه في الفصحى المبسطة ؟ لقد كان الاستاذ تيمور يستطيع ان يقول : « حسنا حسنا يا صاحبي .. ذو الوجه الدابل والاعصاب المتوترة .. وادار مفتاح الراديو » ... ان الادب القصصي والمسرحي يجب ان يكون في متناول ايدي الجماهير ، ولكي يكون في متناول ايديهم يجب ان يكون في متناول عقولهم ، وبخاصه اذا كان هذا الادب يتحدث عن مشكلات الجموع ويخدم قضية الانسان !

ان الادب صورة القارئ كما يقول الكاتب الفرنسي جان بول سارتر .. ومن خلال هذا الوعي التحديثي الناضج لموضوعية العمل الفني عند واحد من رواد التعبير عن روح العصر ، نخرج بما يؤيد وجهة النظر النقدية التي ننادي بتطبيقها على فنيين من فنون الادب ، ونعني بهما القصة والمسرحية .. ونستطيع ان نجمل خلاصة الراي السارترى بان القارئ هو الذي يوجه الادب عن طريق الكاتب الأديب ، بمعنى ان هذا القارئ - كرمز جامع لآثار طبقات القراء - هو على التحقيق تلك المادة الحية التي تشكل الخيوط الناسجة لمضمون هذا الادب .. انه بقلقه وانفعالاته ، بحاجاته ومطالبه ، بوضع ماضيه وحاضره واحلام مستقبله ، يمثل تلك المادة الحية التي تفرض نفسها على انتاج هذا الكاتب وتحدد لهذا الانتاج معالم الطريق . ان القارئ على اختلاف طبقاته ومستوياته وبالنسبة الى الادب ، هو القوة الدافعة والموجهة .. ذلك لانه مركز التخطيط وموضوع التجربة . وعلى هذا الاساس نجد ان القارئ قد لون وجهه لادب فجعله كلاسيكياً مرة ، ورومانسياً مرة اخرى ، وواقعياً مرة ثالثة ، ووجودياً مرة رابعة ، وواقعياً اشتراكياً في النهاية ، على مدار خط التطور العقلي والاجتماعي في مختلف العصور .. وعلى ضوء هذا التفسير الجمل تدرك دقة الصلات الزايلة بين موضوع التجربة ومخرج التجربة ، او بين القارئ والكاتب من خلال مشكلة التعبير ! من الطبيعي اذن ان يكون الادب صورة صادقة

للجمهور القارئ .. ومحور هذا الصدق ان نتحاشى - عند رسم الصورة - تلك « التروش » المفتعلة في مضامين التجربة وفي اشكال التعبير . وليس معنى الدعوة الى البساطة التعبيرية - كما يعتقد من يخطئون الفهم - هو ان نهبط بالادب الى مستوى رجل الشارع . هناك فارق ملموس بين الهبوط والوصول .. اننا نريد ان « نصل » بالادب الى رجل الشارع لتفاهم معه ، لنطالع على مشكلاته ، لنقدم اليه صورته ، لانه - في هذا العصر الواقعي الذي نعيش فيه - هو الذي يفرض علينا هذا الوصول !

وليست بساطة التعبير بعد ذلك - كما يعتقد ايضا من يخطئون الفهم - منافية للجمال ، وانما يتنافى الجمال مع التعقيد والقموض وتلطخ وجه الاسلوب بمساحيق الزخرفة اللفظية .. ان جمال الاداء بالنسبة الى الشكل التعبيري في البلاغة الحديثة ، يختلف عنه من حيث المفهوم في البلاغة القديمة .. فبقدر ما يفهم القارئ من الكاتب ويتأثر به ويتجاوب معه ، ويقدر ما يكتسب على يديه جديداً من الخبرة الرفيعة بالنفس والحياة ، في تعبير يتسم بالايحاء والتركيز والملاءمة بين ثوب الاسلوب وجسم الفكرة ، يكون الادب - وبخاصة في القصة والمسرحية - قد قام بدوره البليغ من الناحية الجمالية في الفن والاداء .

انور المعداوي

القاهرة



الموضوعية والنقد

بمقام
عبد اللطيف شرا

عند الجمهور ، انه يناقض نفسه ، او يتسرع في احكامه ، او تختل موازينه ، ولا يستطيع بحال من الاحوال ، ان يحافظ على مكانته لدى جمهوره قرائه ، فاذا اتخذ موقفا واصر عليه ، لم يأمن ان يخذله الذوق العام الذي يتجدد ويتطور ، واذا التزم بمبدأ وثابر على تطبيقه ، تخلى عنه من كان يناصره ، وفاته القطار ، وانهالت عليه التهم بعد ذلك من كل جانب . واذا تخلى عن رأي سابق كان قد اوضحه ، او اعترف بخطأ كان قد ارتكبه ، سرى الشك في النفوس الى نفاذ بصيرته ، وبعد نظره ، وعرض كل ما يقوله من ثمة لانعدام الثقة ، وقلة الاحترام .

ويضاف الى هذه البلايا كلها التي يبتلي بها الناقد ، ومعظمها ناشيء عن النقد نفسه - يضاف اليها ان النقد يحتمل التناوب ان فسي بواعثه وان في اهدافه ، فالذي يختار ان يكون ناقدا لا يستطيع ان يقيم الدليل على رغبته في الاصلاح مثلا ، او تعلقه بالحقيقة ، او تشدائه للحكمة والفضيلة ، كما انه لا يستطيع بحال ان يخلص نهائيا من ميوله واهوائه ونزعاته في الفاء احكامه ، وبيان تقييماته ، والاعراب عن تفضيلاته ، ويظل المجال فسيحا ، امام كل من تسول له نفسه اتهامه بعدم التجرد ، والتحيز ، وتغليب الهوى على النزاهة والانصاف .

ذلك يعني ان الجانب الاخلاقي من شخصية الناقد « مكشوف » لا سبيل الى ستره ، واعزل لا يمكن تسليحه من الخارج ، وهو بين امرين لا ثالث لهما : اما ان يكون قويا ، صلبا ، متماسكا ، لا يؤثر فيه ارباب ولا اغراء ، واما ان يكون متهافتا ، يتداعى لدى الصدمات ، ويضطرب حيال الاحداث والمفاجآت ، وفي كلتا الحالتين لا ينجو من غارات تشن عليه ، وويلات تحل به ...

تلك هي مشكلات النقد ، وجميعها تدرج في علاقته بالموضوعية ، وعلاقة الموضوعية به . فاين هو من هذه الموضوعية ؟ وهل اتيح له ان يتنزع بها على مدار الايام ؟

- ١ -

يبدو ان لكل ثقافة عالية كبرى رأيا او موقفا خاصا تتخذه من النقد ومشكلاته ، والبارز من هذه الثقافات ثلاث : الهندية ، والعربية ، والفريية الحديثة .

وقد يكون من الافضل ان نبدأ بدراسة الموقف الغربي من النقد ، باعتباره هو السائد اليوم ، والمعروف لدى سواد المثقفين اكثر من غيره ، لا سيما انه يمت بنسبة الى حضارة الاغريق الذين كانوا الاساس الذي بنيت عليه حضارة الغرب الحديث وثقافته .

ولدينا نحن العرب كتاب عجيب غريب ، ألفه صاحبه في مطلع هذا القرن ، أي مع انبثاق الاشعة الاولى لفجر النهضة العربية الحديثة ، وأنتم تأليفه بعد ثلاثين سنة من وضع جزئيه الاولين ، الا وهو « منهل الورد في علم الانتقاد » تأليف « قسطنطين بك الحمصي ، الحلبي ، عفي عنه » .

يقول المؤلف في مقدمة هذا الكتاب العجيب : « ... واني لم ازل منذ ستة عشر عاما اتتبع سير هذا الفن الجليل ، مكيا على مطالعة كتب ائمه من الفرنسيين اصحاب الباع الطويل ، حتى صار ذلك هوى النفس لا تنزع الا اليه ، وشاغل الطرف لا يجب ان يقع الا عليه ، وفي

المشكلة التي لم يعثر المفكرون بعد على حل لها ، هي ما اذا كان النقد علما ام فنا . والفرق بين العلم والفن - كمسا هو معروف - ان الاول يتصل بالمعرفة ، بينما الثاني عمل . . والفنان هو الذي يصنع شيئا ، والعالم هو الذي يعرف ويفيد الناس من معارفه . فماذا يمكن ان يقال عن الناقد ؟ وما هو عمله ؟ او ما هو علمه ؟

- الواضح اننا لا نملك ان نعتبر الناقد عالما ، لانه في واقع امره ، لا يتقيد بمنهج العلم ، ولا ينتج اذ ينتج ، ما يصح ان نسميه علما كما هي الحال مع الكيميائي او المهندس او البيولوجي او الفلكي . ولا نملك كذلك ، ان نعتبره فنانا لانه لا يأتي بشيء من صنعه الخاص ، وان اصطنع في اغلب الاحيان ، اساليب ذوي الفن واقتفى خطاهم . وهذه الاعمال التي تخرج من بين يديه غير الاغنية التي يقدمها الموسيقار ، وغير القصيدة التي ينظمها الشاعر ، وغير القصة التي يؤلفها القاص ، ناهيك عن الفروق الشاسعة بين الفصول النقدية والاعمال الفنية الاخرى من التماثيل ، الى النماوير ، الى الابنية ، الى ...

هذا الموقف الحائر الذي يقفه النقد بين العلوم والفنون ، ولا يجد معه لنفسه موطئا قدم يثبت فيه ، هو الذي جعل الناقد في كل زمان ومكان مضطربا ، مرجحا كمداته ، وجعل الناس ينظرون اليه نظرة خاصة يشوبها الترجرج والتقلب ، وتدور على مختلف الانفعالات من الكراهية ، الى النفرة ، الى الازدراء ، الى اللامبالاة ، الى الحقد احيانا ، وقلما ترتفع الى ذرى الاعجاب وحرم المهابة والاحترام ، وان مرت بالخشية طورا ، والملق طورا اخر .

وكثيرا ما ضاع اهل الفن ذرعنا بناقديهم ، وقسوا عليهم في احكامهم ، وحسبنا من ذلك في تاريخنا البعيد ، موقف المتنبي من ناقدبه وقد حولهم الى اعداء ، وموقف شوقي في تاريخنا الحديث الذي لم يكن يطيق الا ان يقال له : « احسنت » ، فاذا تعرض لادبه ناقد بما لا يرضاه كان الهجاء رده الفوري عليه ، كما وقع بينه وبين داود عمون . والامثلة لدى الترجعة على ذلك لا تحصى .

وليس هذا كل شيء ، فهناك المعايير والموازين الدقيقة في القضايا المتصلة بالعلم ، والتي تنطوي على عناصر اقناع يذعن لها الناس من عامة وخاصة على السواء ، فاذا قامت قيامة المرتابين والجهلة على باستور مثلا ، في دحض نظرية الميكروبات ، وساندهم نفر من العلماء ، امكن اللجوء الى التجربة وهي تضع حدا للمهاترات والمشايدات حول هذا الموضوع ، وتهدأ امام نتائجها كل ضجة ، مفتعلة كانت او غير مفتعلة . ولكن المقاييس الفنية والمعايير الجمالية ليست بدقة الحجر ، ولا هي على شيء من قدرته المحسوسة ، وصرامته في اعطاء الدليل ، وبالتالي في الاقناع . وهكذا .. ينقسم الناس حول شاعرية المتنبي مثلا ، وينكثون حولها في احزاب ، وستحضر انقسامهم هذا الى يومنا الحاضر ، وكان المشكلة ولدت منذ ايام قليلة ، ولم يمض عليها احد عشر قرنا ! وينقسم اهل امركا كذلك حول شتاينيك في بعض قصصه .

ثم ان النقد ينطوي ، من حيث هو نقد ، على مفاضلات وتقييمات واحكام ، وجميعها معرضة للتغير والتعديل والتحوير ، فاذا فضل ناقد شاعرا على شاعر ، في زمن ، او حكم بتفوق قاص على قاص في دور ، او غض عن قيمة كاتب في اثر من الآثار ، واضطر من بعد الى تغيير رأيه ، او تعديل حكمه ، او التوصل من تقييمه كان اقل ما يرمى به

فروع المعرفة ، للتوفر على نقد « مؤلفات » اديب ، او سيرة بلد ، او ثقافة عصر من العصور .

- ٢ -

هذا التعقد في مشكلة النقد لدى الغربيين ، ناتج عن ثلاثة عوامل : طبيعة الحضارة الغربية برمتها ، وطرائق التفكير الاساسية لسدى الغربيين واتساع رفاق المعرفة الانسانية بوجه عام . وتفصيل ذلك ان الحضارة الغربية نزاعة بطبيعتها الى المحسوس ، الى « التعريفات » و « التحديدات » ، فلا تأخذ الحياة الا من زاوية الفكر وتمضي ، وتمضي اذ يحصل لديها الفكر ، بتطبيقه على الحياة ، على الطبيعية ، على المجتمع ، على النفس ، ومن هنا كانت مفتونة بالعلم ، متجهة نحو « الصناعة » ، وكانت النتائج التي انتهت اليها ذلك الفني في الصناعات والآلات والتقنيات ، ثم في الاسلحة الحربية والنظم الادارية ، والنظريات الحزبية والاجتماعية . وهي بذلك كلسه سلبية اثينا في جانب ، وروما في جانب آخر .

بيد ان هنالك اشياء ليست في متناول العلم ، ولا يرجى ان يبلسغ فيها الانسان درجة « الاطمئنان الحسي » ، او يلج معها الفكر حصرم « اليقين النهائي » ، وهي تلك المعاني التي ظهرت في الحياة ، وعبر الاقدمون على احساس بها ، دونما لمس او محاكاة منطقية كالحق ، والنزاهة ، والخير ، والجمال ، والعدل ، وما يتصل بها من دوافع واهداف ، ويحيطها في النفس والمجتمع من اسرار . وقد يكون خير مثال لهذه الحضارة الغربية المولعة بالتحديد ، الفارقة في المحسوس ، ما قاله بول فاليري في وصفه نفسه يوم تحدث الى الناقد السويسري ماكس رينغر عن الشاعر الاناثي رينر ماريسا ريكلة ، اذ قال له :

« كنت احب ريكلة ، وعن طريقه اهتمت الى اشياء لا استطيع ان احبها مباشرة ، واعني بها تلك الاعماق الغامضة ، والتي تكاد تكون مجهولة في التأمل وقد اطلقنا عليها كلمات غير دقيقة ، مثل صوفية ، وسحر ، وغرافة ، والاحاسيس بالفيب ، والاصصوات الداخلية

خلال ذلك ، كنت اقلب القديم والحديث من كتب العرب ، لعلي اظفر بشيء مترجم عن اليونان ، او بكنز فكر في بعض ازوايا احتجب ، فلم أفر بالفضالة المشوذة ... فكانت بعض الاخوان الادباء ، وجهاندة العصر وائمة العلماء في بر الشام والافطار المصرية ، وغيرها من البلاد العربية ، لعلهم يكونون قد عثروا على شيء من ذلك ، فكانت اجوبتهم مكدبة رائد الآمال هنالك ... »

ثم يروي قسطنطين بك قصته مع هذا العلم ، « علم الانتقاد » - فيقول - ولا يغربن عن بال الفاريء ان هذه القصة مؤرخة في ١ تموز (يوليو) سنة ١٩٠٦ - : « وهنا لا بد لي من ان اقص على الفاريء ما دهاني من الحيرة والاضطراب ، عند اخذي القلم لتأليف هذا الكتاب ، اذ كل ما كنت اطلعت عليه من كتب هذا الفن ، في اللغة الفرنسية ، لا ينطبق على ما عقدت على تأليفه النية ، الا من وجه خفي اجمالي ، وطرف ذهني خيالي ، فان جميع ما قرأته لجهاذة هذا الفن المشهورين مثل سنت بوف ، وريتان ، وتين ، وفردينان بروننير ، واميل فاجه ، وجول لوميتز ، وادولف بريسون ، وغيرهم من المعاصر ، لا يتعدى نقد مؤلفات ومصنوعات ومؤلفين ، ومتفنين ، فيما ان الفرض الذي كنت ارمي اليه ، هو وضع كتاب في قواعد هذا الفن الجليل ، يبيع للطالبين استيعابها في وقت قليل ، ولم اشك لحظة في وجود مثل هذا الكتاب عند امم الفرنجة الذين كشفوا عن اسرار العلوم كل حجاب ... وكتبت الى بعض الاصحاب الافاضل في عاصمة الفرنسيين ، ان يتحفوني بأجل مؤلف في قواعد هذا العلم النفيس ... فما كان أعظم دهشتي عند اخذ اجوبة الاصحاب ، على اختلاف في اللفظ واتفاق في المعنى ، تفيد ان ذلك شيء لم يؤلف فيه كتاب ، ولا شيد له احد من علمائهم مقنى ، وانهم يعتبرونه من الفنون الذوقية التي لا تخضع لقواعد علمية ، فما زادني العجب من هذا الزعم ، الا استمسكا بما عقدت عليه العزم ، لا عنادا قبيحا ، بل لاني لم اجد زعمهم هذا صحيحا . »

واظن ان هذا الرأي في « عدم علمية النقد » الذي ادهش قسطنطين بك الحمصي قبل ثلاثة ارباع القرن ، لا يزال هو السائد في الاوساط الغربية ، رغم الثورة التي حققها بول فاليري في التشديد على الدقة والضبط عند استعمال الكلمات ، والتفرقة التقنية بين الشعر والنثر ، وانتشار فكرته عن « الشعر الصافي » ، والموضوعات الشعرية الخالصة . وهذا هو ت. س. ايلوت يقول في مقالة كتبها عام ١٩٢٢ : « لا اظن ان متحدثا واحدا عن النقد ، استطاع ان يدعي - مجيلا ، مجاوزا للمعقول - بان النقد فن غاية في نفسه . » و ر. ب. بلاكهور يقرر ان « النقد قائم بذاته ، ولكنه ليس بحال فنا متفصلا ، مستقلا » .

وقد يكون افضل مرجع يرجع اليه الفاريء العربي للاطلاع على النظرة الغربية الى النقد ، وايماها بعجزه الراهن عن تركيز نفسه ، وتعيين مكانه بين المعارف البشرية ، والانواع الادبية - كتاب ستانلي هايمن الذي نقله الى العربية الدكتوران : احسان عباس ، ومحمد يوسف نجم ، في جزئين ، بعنوان « النقد الادبي ومدارسه الحديثة » واصدرته مؤسسة فرنكلين للمساهمة للطباعة والنشر (بيروت ، ١٩٥٨ ، و ١٩٦٠) .

اختم ستانلي هايمن كتابه المطول هذا بفصل عن « امكانية ايجاد مذهب نقدي متكامل » ، وخلص من هذا الفصل الختامي الى هذه الناقيد كسل فرع من فروع المعرفة يفيد في ميدان النتيجة النهائية : « ... وسيفيد من العصر في المستقبل ان يتقن الناقد الادبي ، بل انه سيفقد حتما امرا مستحيلا ، وستهدو العلوم الاجتماعية نمويا كبيرا في عاجل الايام او آجلها ، حتى ، ان دراسة فرع واحد منها تستنزف العمر كله اذا اريد تسليطها على النقد الادبي ، ولن يبقى لدى الناقد الا وقت قليل للتعرف على الادب نفسه .. »

ذلك يعني ان مشكلة النقد انتقلت في اطار الحضارة الغربية - الراهنة ، من عدم علميتها ، الى اتساعها وتعدد جوانبها ، ولا تزال واقفة عند هذا الطور ، ومحاولات حلها لا تزال موضع جدل واخذ ورد بين الادباء والمفكرين ، قد يكون اقربها الى المعقول ، فكرة « النقد الجماعي » وهي التي تقتضي ان يجتمع نفر من الاختصاصيين في كل فرع من

لأنه الخائن

ولكن لماذا ؟
هل خانت قصتي بداره ؟
هل خانت حبتي ؟
لماذا غدرت به حبيته ؟ ولماذا تخلى عننا ؟
وهل اعترف بكل شيء ؟



الدكتور عبد السلام العجيلي
أقرب الخائن قصصاً أخرى كلها من المستوى الرفيع الذي لا يجاريه
الكتاب فيه أية كتابة عربية أخرى .

أصدرته دار الطليعة للطباعة والنشر سنة ١٩٨٢ - ١٩٨٣

والدينية ، ومناجاة حميمية نتاجينا بها أشياء بعيدة ... كل هذه الناحية من الحياة التي كنت لا أعرفها جملة ، والتي كنت أهزأ عن عمد وتصميم ، قدمها لي ربك في شكل طلي .. »

إن فاليري يمثل بذلك كل غربي ، وتنهض شخصيته بجميع خصائصها الفكرية والنفسية والعاطفية ، مثالا على الحضارة الغربية ، و«الإنسان» الذي انتهت حتى النصف الثاني من هذا القرن إلى انتاجه ، والتمخض عنه .

لقد حام قبل فاليري برسي شلي الشاعر الانكليزي الشهير حول « تعريف » للشاعر ، وراح يبحث ويناقش ، حتى اهتدى أخيرا إلى القول : انه « مشرع غير معترف به » . وكثيرا ما تعثر لدى نقاد الغرب على موضوعات وأبحاث كهذه : « وظيفة الشاعر » (١) ، عناصر الشعر ووظيفته (٢) ، « ما هي القصيدة ؟ » (٣) ، وكلها تشير إلى رغبة في « علمنة » ما ليس بعلم ، وتركيز تقنية لما يتجاوز طبيعته كل تقنية ، وتقيد ما لا يتقيد .

وينجلي أمر هذا الجو الذي يهيمن على الحضارة الغربية ويطبعها بطابعه ، عندما نقارنها بالحضارة العربية التي كانت « استاذة » الغرب في الأقبال على المعرفة ، والتطلع إلى معاني الجمال ، كما كانت استاذته في البحث عما لدى الإغريق من كنوز الفكر ، وهي التي كشفتها له ، وأطلعته ، أول ما أطلعته عليها .

لقد عني العرب مثلا بالشعر والشعراء وكانت عنايتهم به وبهم تتسم بالغفوية أو « الطوعية » أول الأمر ، حتى إذا تنامت حياتهم بطبيعة الزمن تناميا عفويا أيضا ، أخذوا يعملون الفكر فيما لديهم من ظواهر ، دون أن يضعوا القواعد أولا ، ويأخذوا من بعد في تطبيقها وبهذا كانت حياتهم وافكارهم شيئا واحدا ، وكانت الأمثلة التي يرجعون إليها مستقاة من تاريخهم ، فما أقبل القرن الثالث للهجرة ، حتى طفت الحضارة الناصجة تؤتي ثمارها في أعمال نقدية ، واستمرت في سبورها الطبيعي هذا إلى أن شاخت ، وطمس التتر والمول والعثمانيون معالمها ، وقضوا على روح الابتكار فيها ، وعطلوا انطلاقها ...

كان ان ظهرت بعد القرن الثاني للهجرة المؤلفات النقدية الآتية : ١ - البيان والتبيين للجاحظ . ٢ - قواعد الشعر لأحمد بن يحيى ثعلب (بحث لغوي) . ٣ - ميزان الشعر لأبي عبد الله محمد بن عبدوس الجهمباري ، صاحب « الوزراء والكتاب » ، وهذا الكتاب مفقود لم يعثر عليه الباحثون بعد . ٤ - عيار الشعر لمحمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي ، وقد نشر بتحقيق الدكتورين طه الحاجري ، ومحمد زغلول سلام سنة ١٩٥٦ . ٥ - الشعر والشعراء لابن قتيبة . ٦ - نقد الشعر لقدامة بن جعفر . ٧ - طبقات الشعراء لابن سلام . ٨ - كتاب الصناعتين ، لأبي هلال العسكري . ٩ - العمدة في محاسن الشعراء وآدابه لأبي الحسن علي بن رشيح القيرواني . ١٠ - التل السائر في ادب الكاتب والشاعر لابن قتيبة . ١١ - اللعة في صنعة الشعر لكمال الدين أبي البركات عبد الرحمان بن محمد الأنباري ، ولهذا المؤلف كتاب آخر في الموضوع نفسه هو . ١٢ - الموجز في علم القوافي .

هذا عدا آلاف البذ والرسائل والأبحاث والدراسات النقدية حول البيان ، والألفاظ ، والمعاني ، والصنيع الفني المثبوتة في مجامع الأدب العربي ، والغريب أن أحدا من هؤلاء المفكرين والنقاد الذين تناولوا مختلف أنواع النقد الأدبي ، لم يخطر بباله أن يتساءل مثلا عن « وظيفة الشعر » أو يشك في « قيمة الشاعر » أو يفضل بسين « الأدب والمجتمع » ، فقد ركزت القضايا الأدبية الكبرى في ذهسان

أبناء تلك الحضارة العربية ، على نحو ممكن ثابت ، وإذا أنت قرأت « الرسالة العذراء » مثلا في ادب الكتابة لأبراهيم بن المديبر ، وهي من انفس الآثار النقدية في التراث العربي ، (٤) تقع على مثل هذه التقريرات : « قال الحسن بن وهب : الكتابة نفس واحدة تجزأت في أبدان متفرقة ، ومن لم يعرف فضلها ، وجهل أهلها ، وتعدي بهم رتبهم التي وصفهم الله بها (هـ) فانه ليس من الإنسانية في شيء . » وعند الفصل بين الشعر والنثر ، يورد ابن المديبر هذه الحكاية القصيرة : « قيل لبعضهم : لم لا تقول الشعر ؟ قال : كيف أتوله ، وأنا لا أغضب ولا أطرب ! » ويذكر في شأن الألفاظ وحسن اختيارها ، أن « العامة لا تلتفت إلى معنى الكلمة ، إلا إلى حيث جرت منها العادة في استعمالها ، في الظاهر » .

والعرب يتشددون إجمالا في كل ما لديهم من أبحاث ودراسات نقدية - يتشددون في سلامة البيان ، وفصاحته ، وبلاغته ، وإيجازه ، ومعرفة قواعد اللغة ، والإحاطة بعلموها . وهم على صواب في ذلك لأن الأدب يتحول ، في التحليل الأخير ، إلى « كلمات » . والكلمات هي مادته التي تقدم له ما لديه من إمكانات ، وتفرض عليه الحدود والقيود ، كما هو الشأن في الألحان للموسيقار ، والأخشاب والامادن والأحجار للمثال ، والألوان للمصور .

هذا كله يفيد أن الحضارة العربية ، كانت بطبيعتها « موضوعية » في النظر إلى النقد ، ولم تعان المشاكل التي نشأت في صميم الثقافة الغربية ، حول « قيمة الفن » و « وظيفة الشعر » ونظرية « الفن للفن » وما إلى ذلك من هموم انما نتجت عن النزعة الحسية ، التي تتحول في عالم الفكر إلى نظرة علمية ، وعلى صعيد الأخلاق ، إلى اتجاه نقبي صرف .

ومذ كانت الموضوعية طابع الحضارة العربية برمتها ، وكسان تنامي هذه الحضارة يجري في سياق طبيعي ، أي بعيدا عن « الافتعال » و « التكلف » ، جاء النقد في إطارها ينصب على « الظاهر » من الأقوال والأفعال ، وجاءت معاييرها وتقييماتها « أخلاقية » في جانب ، ذوقية حيائية ، في جانب آخر ، أي مستقاة من الذوق العربي وحياة العرب ... وأثار العمارة العربية الباقية (قصر الحمراء ، الجامع الأموي في دمشق ، مساجد القاهرة ، الخ ...) تشهد بسلامة ذلك الذوق ، وغنى تلك الحياة .

- ٣ -

... وينجلي أمر الحضارتين : الغربية والعربية معا ، فسي النظر إلى النقد ، إذا نحن أخذنا في مقارنة الموقفين : الغربي والعربي ، بالموقف الهندي القديم تجاه القضية نفسها :

السائد في إطار التفكير الغربي ، أن المعرفة نشاط يختص به الفهن البشري ، ولكن الهندوسي (تمييزا له بوصفه قديما عن الهندي الحديث) يرى أن على جميع وظائف الكائن البشري أن تسهم في بناء المعرفة ، وأن تقدم المعارف ، انما هو تكامل أدوات المعرفة ، وتحصيل عضوي للملكات جديدة تزيد في معرفة صاحبها . وبهذا ، لا تختلف المعرفة عند الهندوسي ، عن التحول والصورورة . وموضوع المعرفة الأول ، والأخير والأساسي هو « الذات » ، وغايتها أن تحول الإنسان من كائن إلى آخر ، أن « تصيره » أرقى في سلم الكائنات . والفرق في نظر الغربي بين إنسان وإنسان ، هو ما يملكه ، لا ما يحسنه ، أي ما يملك من ميزات فطرية ومعارف مكتسبة ، بينما الهندوسي

- التتمة على الصفحة ٦٣ -

(٤) وردت هذه الرسالة في الجزء الرابع من « جمهرة رسائل العرب » التي جمعها أحمد زكي صفوت

(٥) يشير إلى ما ورد في القرآن : « كراما كاتبين » .

The Function of the poet, by James Russell Lowell (١) «Literary triticism in America, Ed. by Albert D. Van Nostrand», P. 94

The Elements and Function of Poetry, by George Santayana, Ibid. P.187

La Poesie d'Ezra Pound, «Profils» No. 1956, P. 56

هل لدينا مذاهب أدبية

بقلم الدكتور محمد غنيمي هلال



والنقائيد . وعلى حد تعبير أحد الكتاب ، « كان العقل يملك ، ولكن أرسطو هو الذي كان يحكم (١) » .

ويرجع الفرق بين « العقلية » الفلسفية الخالصة ، « والعقلية » كما كانت عند الأدباء الكلاسيكيين ، الى جمهور الادب الكلاسيكي . ذلك ان الكتاب النقاد كانوا يتوجهون في ذلك الادب الى مجتمع مستقر الدائم ، شديد المحافظة على ماورث من تقاليد ، شديد الاعتزاز بنظم الحكم والفرق بين الطبقات فيه ، وهو المجتمع الارستقراطي المتمثل في الملوك والنبلاء ومن يتخسسون في عدادهم ، او يهدون في ركابهم ، او يرتفون الى مكانهم من قمة الطبقة البرجوازية الدخلاء على طبقات النبلاء ، وهم الذين كانوا ينسبون الطبقة البرجوازية التي نشأوا فيها باندماجهم في الطبقة الاعلى في عصرهم .

وحين دالت دولة الكلاسيكية ، قامت على انقاضها الرومانتيكية في اواخر القرن الثامن عشر والنصف الاول من القرن التاسع عشر ، فتغيرت الاسس الفنية ، وتجدد طابع الاجناس الادبية ، وراج الشعر الغنائي ، وعظم سلطان الخيال ، واختلقت معاني الصور الادبية في المذاهب الجديدة ، وكان وراء ذلك كله تيار فلسفي جديد ، تمثل في الفلسفة العاطفية التي نهضت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر في أوروبا ، ثم صاحبت الرومانتيكية . وقد ارتبطت هذه الفلسفة بكل نواحي التجديد الادبي ، كما ساعدت على خلق صور جديدة في الاجناس الادبية كلها تتماشى مع الدانية واعتداد الرومانتيكي بذاته ، وضيقه بمظالم المجتمع وتورده الميتافيزيكي ، مما تلاءم وروح الفلسفة السائدة في تلك الفترة (٢) .

وقد تغير - تبعا لذلك - الجمهور الذي توجه اليه الكتاب والشعراء . فالطبقة البرجوازية النائرة خلفت الطبقة الارستقراطية المحافظة المستقرة . وبينما كان الادب الكلاسيكي يسر رخاء على تلك النظم الثابتة فلا يمسها الا مسا خفيفا ، اصبح ادب الرومانتيكيين عاصفا ، زلزل تلك القواعد ، واقتاعها من جذورها ، او مهد لاقتلاعها . وكانت الاجناس الادبية ، من مسرحية وقصة وشعر غنائي ، مائة بالمائة جياشة بالتيارات النائرة ، في حين كان الادب الكلاسيكي مسالما ، لا مفاجآت فيه ، يقرأ كل امرئ من الكلاسيكيين ما يعرفه سلفا من افكار وآراء معتدلة لا تطرف فيها . وكان الادب الرومانتيكي ذاتيا في طابعه ، ولكنه كان اجتماعيا ثوريا في نتائجه وغاياته ، عن طريق الوعي الكامل لدى الكتاب والنقاد باتجاهات العصر الفلسفية ، ثم بفضل الاهداف التي وضعها هؤلاء نصب اعينهم بالتوجه الى جمهورهم البرجوازي ، نشدانا لافرار حقوقه الانسانية (٣) .

وفي منتصف القرن التاسع عشر اخذت الفلسفة الوضعية تحل محل الفلسفة العاطفية التي كانت دعامة الرومانتيكيين في ادبهم . وفي العصر نفسه اخذت الثقة في العلم تتوطد ، فساد الاعتقاد بان العلم

منذ مطلع نهضتنا الادبية - من اواخر القرن التاسع عشر حتى اليوم - اتخذت دعوات التجديد لدينا طابعا ثوريا بعدتنا به عن معايير النقد الجمالية الموروثة ، كما تنوع الانتاج الادبي الحديث ، واختلف في تنوعه وموضوعه واهدافه ورثائه عن اسلافنا من ادب تقاليدي . وقامت حول مبادئ النقد وصنوف الانتاج الجديد معارك بين معسكري القديم والجديد تشبه ما دار من معارك في الادب الغربية كلما كان يجد فيها تيار ادبي جديد . . ليموت به سلفه القديم . وطالما تردد اطلاق اسم المذاهب الادبية على ما جد لدينا من نقد وادب ، على غرار ما اطلق من مذاهب ادبية على حركات التجديد المتوالية في الآداب الغربية . فهل قامت لدينا حقا مذاهب ادبية مكتملة في معناها الفني على نحو ما عرفنا في تلك الآداب ؟ وهل من الخير لادبنا ونقدنا ان تقوم لدينا نظائر لتلك المذاهب ؟ ثم ما الاسباب التي قعدت بنا عن ذلك كله في القديم والحديث ؟

ولا بد لنا من تحديد مجمل واضح للمذهب الادبي كما عرفته الآداب العالمية لنجيب - على ضوئه - على هذه المسائل ، مستعرضين ، في ايجاز ، حركات التجديد في ادبنا ، وما دار حولها من معارك نقدية .

المذهب الادبي مجموعة مبادئ واسس فنية يدعو اليها النقاد ، ويلتزم بها الكتاب في انتاجهم ، تربط الادب في شكله ومضمونه بمطالب العصر وتياراته الفكرية . وهي لدى الداعين اليها والمتبعين على مقتضاها بمثابة العقيدة المثلة لروح العصر . وهي لذلك ليست مفروضة على الكتاب والنقاد من خارج نطاق العمل الادبي ومطالب جمهوره المتوجه به اليه .

فورا الاسس الفنية التي لا مجال للتطوير بذكرها تيار فكري يتخلل روح العمل الادبي ، ويؤثر تأثيرا عميقا في صوره الفنية ومضمونه . فالمذهب الكلاسيكي الذي ساد في الآداب الاوروبية حوالي القرنين من الزمان ، كانت الفلسفة العقلية ، ممثلة في فلسفة أرسطو وتابعيه ، هي التي تتراءى وراء اصوله الفنية في الاجناس الادبية ، وفي الصور والاخيلة ، وفي الترويج للشعر الموضوعي - شعر المسرحيات والملاحم - دون الشعر الغنائي الذي ركزت ربحه في ذلك العصر ، وبخاصة في الادب الفرنسي . وقد كان تقديم العقل على العاطفة ، ووضع الخيال تحت وصاية الادراك ، صدى مباشرا لتأثير هؤلاء بارسطو وفلسفته ، وبشرح أرسطو من الايطاليين والفرنسيين ، قبل ان يكون أثرا من آثار الفلسفة العقلية الخضة ، ولكن استقرت المبادئ الكلاسيكية ورسمت اصولها بسبب هذه الفلسفة . على ان العقل في النقد الادبي الكلاسيكي لم يكن له على وجه الدقة نفس المعنى الذي كان له عند « ديكارت » وتلامذته ، فلم يسلك النقاد الكلاسيكيون في الادب مسلك « ديكارت » ، فبدعوا باسم العقل الى القضاء على الافكار السابقة قبل بناء فكرة جديدة ، على نحو ما فعل « ديكارت » في منهجه في الشك ، بل ان الكلاسيكيين اتخذوا من العقل وسيلة لاتباع السائد المألوف ، وعارضوه بالخيال ، وبالذوق الفردي ، وبمهاجمة السائد المألوف من العادات

R. Bray : La formation de la Doctrine classique en France, 2^e partie, chap. IV

(١) راجع مقالا لنا في فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين في مجلة « المجلة » عدد أغسطس ١٩٥٩ والمراجع المبينة به .
(٢) انظر كتابي : الرومانتيكية ، وبخاصة الباب الثاني كله .

تنوق الشعر الفثاني في أنسى صوره في الصياغة ، ليمى مايتوى من مثل انسانية وصور طبيعية يستخلصها القارئ من تلقاء نفسه دون ارشاد من الشاعر . في حين كان جمهور الواقعيين والطبعيين متمسلا في الطبقة البرجوازية لوصف ما فيها من شرود وتدواء اجتماعية ، او في طبقة العمال في وصف ما هم عليه من بؤس ، ونشدان حقوقهم الانسانية . وهذه هي الطبيعة والواقعية الاوربية .

اما الواقعية الاشتراكية فقد قامت على اساس فلسفي مادي لا يريد ان يطيل بذكره ، كما قامت الوجودية على اساس الفلسفة الوجودية التي مثلت روح عصرها في نزعاتها الانسانية وعنايتها بالفرد اساسا صالحا لاجتمع رشيد . وكذلك شأن المذهب الرمزي والسيرالي . ويتضح مما سقناه ان كل مذهب ادبي كان ينهض بالدعوة اليه عباقرة العصر الذين اكتملوا في التكوين الادبي ، واحاطوا بالتيارات الفكرية المثلثة لروح عصرهم ، واختاروا جمهورا يتوجهون اليه برسالتهم الانسانية التي اعتنقوها ، وعاشوا لها ، او ضحوا في سبيلها .

وعمد هذه الدعوات التجديدية جميعا ايمان الكتاب بجمهورهم الذي يتوجهون برسالتهم اليه . ولا يتوافر هذا الايمان لدى الكتاب والشعراء الا اذا كان جمهورهم على وعي ناضج بحيث يتحدثون اليه ، ويتوجهون الى فئانه ، وينبهون وعيه الى تلافي ما به من شرور ، او العمل على نيل حقوقه المضمومة . فقد كان الكتاب الرومانتيكيون يتوجهون الى الطبقة الوسطى ، لتثال حقوقها على حساب الطبقة الارستقراطية ، في عصر كانت هذه الطبقة قد نمت ، وتعددت نواحي نشاطها الاجتماعي ، وتطلعت لنيل حقوقها . ثم مالبت الكتاب الواقعيون ان هاجموا تلك فنبهوها الى نقائصها ، في حين وصفوا بؤس الطبقة العاملة لتنبهوها الى سوء حالها ، وتوضيح حقوقها ، واستخلاصها من ايدي الطبقة البرجوازية . وذلك حين تكونت تلك الطبقة واصبحت اهلا لان يتوجه اليها الكتاب .

فتاريخ المذاهب الادبية يدلنا على انه لافية للحديث عن جمهور او طبقة ، ولكن القيمة كل القيمة في الحديث الى ذلك الجمهور او تلك الطبقة ، حين ينهض الوعي الانساني فيها ، ويتطلع لنيل حقوقه .

وتاريخ المذاهب الادبية يرنا كذلك انها قائمة على تعمق الكتاب في دراسة الفكر الانساني ، والاحاطة بحالات النفس البشرية ، وتسهيل العصر في فلسفته ، ثم الايمان برسالة انسانية ملحة ، يفرضها العصر ، ويتطلع اليها اهله . وهي رسالة قائمة اولا وقبل كل شيء على ثقة متبادلة بين الكاتب وجمهوره . ولا تتوافر هذه الثقة الا في بيئة تسودها حرية يؤمن الكاتب والقارئ معها ان المصير الانساني في امته او في طبقته رهن تفكيره الحر وجهوده الانسانية الكريمة . وسيل الادب في ذلك كله سبيل الابعاء والتصوير وتنبه الوعي ، لا فرض فيه للاراء ، ولا جبر فيه على نزوع وجهة . فالثقة والوعي الانساني هما كل مايربط الكاتب بجمهوره .

ولا مجال لادنى ريب في ان قيام هذه المذاهب الادبية في الاداب الاوربية قد وثق الصلة بين الادب والمجتمع في صور متنوعة مختلفة ، ولكنها جميعا ذات طابع انساني كريم الغاية ، والمظهر . ولو تتبعنا هذه المذاهب في نشأتها وتلاحقها ، لوجدناها تمثل موجات مطردة التقدم الى الامام ، مصاحبة لسير التاريخ في تقدمه بصفة عامة ، اذا صرفنا النظر عما في بعضها من تطرف او شذوذ ادت اليهها أحيانا ظروف عابرة ، لا مجال هنا لتفصيلها . وهذه المذاهب اشبه بالموجات في مجرى الفكر الانساني ، لكل موجة بدؤها وصعودها وهبوطها ، ولكنها حين تهبط تدفع باختها في طريق تقدم عام لاخلف فيه .

ولكل عصر من العصور تيار عام عارم يمثله ، وعلى جوانب هذا التيار مايشبه مايكون على جوانب النهر الجارف من الركود او تيارات المقاومة التي هي بمثابة رد فعل ، يتمثل في اتجاهات رجعية او محافظة

— التتمة على الصفحة ٥٨ —

يسجل مشاكل الانسانية ، على حين كانت الحركة الاشتراكية تسير نحو التحقق في بطة وتوان ضاق بهما بعض الكتاب فاخذوا ينصرفون عن التوجه الى سواد الشعب ، ضيقا منهم بعقلية الدهماء ، وانهم لا يسرعون الاستجابة الى الدعوات الانسانية التي تمنى بحل مشاكل العصر . وفي الوقت ذاته كانت طبقة العمال قد اخذت في الازدياد ، وتجاوزت حاجاتها فكانت في حالة توقع لاداء الادب رسالتها ، والتعبير عن مطالبها ، فوثق بها جمل كتاب العصر وتوجهوا اليها .

ومن ثم اتجه الادب — في تلك الفترة — اتجاهين متقابلين ، وكل منهما له اساسه الفلسفي ووجهته الاجتماعية ، ومجاله الفني ، فشأت جماعة البرناسيين تدعو الى استقلال الفن عن كل غابة من الغايات النفعية المباشرة ، وترى ان الشاعر لا ينبغي ان يكون له هدف سوى تحقيق الخلق الادبي الجميل على قدر ما يتحبه له قواه ، ورؤاه النفسية ، في تركيب فنية الصنع محكمة النسيج ، تتم عن عمق خبرة ، دون اهتمام بمطالب الحياة المادية المعاصرة ، اذ القطيعة كاملة بين هذا النوع من الشعر وبين الدهماء . وكان هذا الجانب من جوانب دعوتهم متأثرا اعمق الاثر بفلسفة « كانت » الالمانى ، كما كانت نزعتهم الى احياء المثل الهلينية متأثرة بفلسفة « هيغل » في ان الفن بلغ قمته في عهد اليونان . والبرناسيون في دعوتهم الى استقلال الفن ، يعبرون عن سخطهم على عصرهم ، في عدم استجابة الدهماء فيه لدعواتهم ، وقصور هؤلاء عن فهم الفن الرفيع . وهم بعد ذلك يؤمنون بان للشعر رسالة انسانية في هداية الصفوة الى المثل العليا ، ولذا كثر في شعرهم بحث الصور التاريخية للصور الماضية . وهذه الصور التاريخية بمثابة تجارب انسانية عامة تعود على المجتمعات المعاصرة بخبر الدروس واعظوها جدوى ، فليست دعوة الفن للفن مظهرا من مظاهر السلبية او التجريدية ان يعم في النظر . وقد عنيت البرناسية بالشعر الفثاني ، وتأثرت في « موضوعيتها » وتجاربها بحركة الفلسفة الوضعية والتجريبية للعصر . فمن كلام رئيس تلك المدرسة وهو « لوكت دى ليل » (١) : « اذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لا تتخلف لا تزال تحكم فيها ، فان للفكر الانساني كذلك قوانينه التي تنظمه وتوجهه . وتاريخ الشعر يتجاوب مع تاريخ العهود الاجتماعية والاحداث السياسية والافكار الدينية ، وفي الشعر شرح لجوهرها الخبيء ، وحياتها العليا . فهو حقا التاريخ المقدس للفكر الانساني » .

وفي الوقت الذي ظهرت فيه « البرناسية » ، ظهرت الطبيعة والواقعية ، ولتأثر هذه المذاهب الثلاثة جميعها بالنهضة العلمية والفلسفة الوضعية كثر وجه الشبه الفنية بينها : ففيها جميعا نفس الدعوة الى الموضوعية التامة في الادب ، ونفس الطريقة في الملاحظة الدقيقة لصور الاشياء الخارجة عن نطاق الذات ، ونفس الفلسفة الشاؤمية من الحياة ، مع الثقة الكبيرة في العلم .

على ان بين الواقعية والطبيعة من ناحية والبرناسية من ناحية اخرى فروقا جوهرية تتعلق بطبيعة العمل الفني ومجاله . فعلى حين اختصت البرناسية بالشعر الفثاني كما اسلفنا ، اقتصرت دعوة الواقعيين والطبعيين على القصة والمسرحية ، ومن طبيعة القصة والمسرحية الانغماس في التجارب الاجتماعية المعاصرة ، مما جعل هؤلاء الكتاب اشبه بالعلماء الاجتماعيين في تتبع الظواهر الاجتماعية المعاصرة ودراستها عن قرب ، ثم صياغتها بعد ذلك حسب القواعد الفنية للقصة والمسرحية ، وهي قواعد ينفرد بها مجال الفن ، ويتميز عن الحقائق العلمية والنظريات التجريدية .

وقد كان جمهور البرناسيين هم الصفوة من الجمهور الذي يرقى الى

(١) من الخطاب الذي القاه في حفل استقباله في الاكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٧ — وفيه ينجلي تأثره بالفلاسفة المعاصرين المثلين لروح العصر مثل « اوجست كونت » و « بين » — انظر مقالا لي عنوانه : فلسفة الصورة في شعر البرناسيين عدد سبتمبر ١٩٥٩ من مجلة الجلسة .



أعطينا حبًا

بمقام
ملك عبد العزيز

حبيبنا
عبد العزيز

وفي قصيدة « في سفح عيال » تقول :

أحس عينيك وما فيهما من وهج يطر من السنا
حولي تشمان بنجوى هواك

« نارهما السوداء كالصاعقة

تنفض من نظرك الحارقة »

كما نلاحظ حدة المشاعر التي ترجها حين تمر بها أزمة من أزمات
الحب فتراها تنهار شاكية نائحة مستنطفة . ففي قصيدة « محراب
الاشواق » نراها تقول :

ذنب الذي قد هاج ثورة قلبك الترفع

« كبرت عنه بأدمعي بتهدي بتوجمي »

كبرت عنه بما ترى من « ذلتي وتخشي »

« وبخفض قمة كبريائي الشامخ المتمنع »

كما تقول في قصيدة « غب النوى » :

« حنانك » صقت وضافت حيائي بهذا الصدى المحرق اللاهب

.....

« حنانك » قلبي يذوب وراك ، أواه من « قلبي الذائب »

أو في قصيدة « الصدى الباقي » :

« رحمة يا شاعري » وانظر الى اصداؤ روحي

انها في شعري الباقي استغاثات ذبيح

بينما نلاحظ قعقات جديدة نبتت في ديوانها الثاني « وجدتها » ثم
استمرت في ديوانها الأخير « أعطنا حباً » متمشية مع النضج النفسي
والعاطفي بل ومع تطور الوعي العربي العام . ففي قصيدة « لا انفصال » (١)
نراها تتحدث عن الروابط التي تربطها بمن تحب ومن بينها الرابطة
الفكرية فتعدد تلك الروابط التي بنيا بها سجن الحب :

من الذكريات

« من الرأي اذ تلتقي عنده يا حبيبي

من الفكرة الواحدة » ...

بينما نلاحظ في الديوان الاول ان الرابطة الوحيدة هي الرابطة
العاطفية الخالصة ، وان كانت مرتبطة ارتباطا كاملا بكون المحبوب شاعرا
مجيذا .

وفي قصيدة « هو وهي » نرى الشاعرة تصور المحبوب بطلا
مكافحا (٢) يحارب الظفاة من الحكام ويجاهد من اجل فلسطين وحرية
الوطن العربي ، ويكافح من اجل الخلاص والوصول الى عالم افضل ،
وان كان في نفس الوقت شاعرا (٣) جعل من :

« الفن والشعر صوتا

يجلجل في ثورة لا تسكن

على الفاسيين حقوق الفقير

على السارقين جني الكادحين »

كما نلاحظ في ديوانها الأخير « أعطنا حباً » صورة البطل المكافح

الشاعر في قصيدة الى المفرد السجين :

شدوك ياتينا حبيب الصدى

محلقا رغم انفلاق الرحاب

لا يستطيع ناقد ان يتحدث عن ديوان فدوى الأخير « أعطنا حباً »
دون ان يتعرض بالحديث لديوانها السابقين « وحدي مع الأيام » الذي
صدر سنة ١٩٥٢ ، و « وجدتها » الذي صدر سنة ١٩٥٧ . فديوانها
الأخير ليس الا حلقة في ملحمة الحب التي توفرت الشاعرة الموهبة
فدوى على كتابتها خلال حياتها الشعرية بأسرها .

فالحب هو الموضوع الاساسي الذي تناولته هذه الديوانين الثلاثة .
واذا كان في ديوانها الاول بعض القصائد بها تأملات صوفية ومناجاة
للطبيعة وامتزاج بأسرارها وحديث عن نفس الشاعرة من خلالها مثل
قصائد « مع الروح » و « خريف ومساء » و « الشاعرة والفراسة »
و « أوهام في الزيتون » و « تهوية صوفية » ، فان نفسها لم تكبد
تفتيح لهزة الحب الاولى ، حتى وجدنا « اشواقها الحائرة » (١) تجد
مستقرها وتجد التميز عن ذاتها في الحب ، وان كان من غير المعقول ان
تمر نكبة فلسطين بشاعرة فلسطينية موهبة دون ان تهز نفسها وتحرك
كوامنها ، فنرى خمس قصائد حول هذا الموضوع في ختام ديوانها الاول
« وحدي مع الأيام » كما نجد في ديوانها الثاني « وجدتها » قصيدتين :
احدهما قصيدة شبه قصصية هي « نداء الأرض » والثانية « حلم
الذكرى » تزج فيها بين ذكرياتها عن شقيقها المجاهد الفقيد وبين
القضية التي كان يكافح في سبيلها ، كما نجد أيضا في هذا الديوان
قصيدة « شعلة الحرية » مهداة الى مصر ابان كفاحها ضد العدوان
الثلاثي .

اما ديوانها الأخير « أعطنا حباً » وما خلا ما ذكرت من قصائد
الديوانين السابقين فيستأثر به موضوع الحب استئثارا كاملا : تصور
حالته وابتعائاته الشعورية ومواقفه الانسانية ، عدا قصيدة واحدة
وجهتها للشاعر المكافح كمال ناصر (٢) فانها تلم فيها بقضية الحرية
حين تقول :

يا طائري السجين اصدح لنا

رغم هوان القيد رغم الظلام

فلا فاق ما زال غنّي المنى

يبتظر الشمس وراء القتام

المجد للنور فلا تبتس

والنصر للحرية الرائعة

وغدنا موطن اسلامنا

فلا تقل حريتنا ضائعة

يا طائري هناك درب الرجاء

رغم انطباع الليل من حولنا

على اننا نجد تطورا ملحوظا لدى الشاعرة في تصوير المشاعر
التي يبعثها الحب ، ففي ديوانها الاول نراها تلتفت التفانا كبيرا الى
تطوير الاثر الحسي وسطوته فنراها تقول في قصيدة « غب النوى » :
وفي غمرات النهول العميق تطلعتني القمامة الفارقة
فاشخص ثم اغض حياء واكسر من لهفتي الجائعة
وأبدي جمود الخلي كان لم ترج دمي الطلعة الرائعة

(١) للشاعرة قصيدة باسم « اشواق حائرة » ص ٣٢ من ديوان
« وحدي مع الأيام » .

(٢) قصيدة الى المفرد السجين ص ٣٠ من ديوان « أعطنا حباً » .

يا طائري السجين فاصدح لنا
من خلف جدران الدجي والعذاب
غن فقضبان الحديد التي
تسد في وجهك رحب الفضاء
لن تحجب الغناء عن سمعنا
يا طائري : غن فدرب الرجاء
ما زال يمتد مشع الفياء
رغم انطباق الليل من حولنا

فلم يعد الشعر وحده كافيا لرسم صورة المثل الاعلى في خيال
الشاعرة ، بل اننا لنجد في هذه القصيدة المزهقة تفاؤلا واملا في
المستقبل لا نجدهما في قصيدتها الرائعة « نداء الارض » (١) التي تصور
لاجئا جذبه الحنين الى السر الى حدود الارض المفتوحة حتى اذا بلغها
صرعه المتصبون المجرمون فامتزج دمه بترابها المقدس .
وفيما يختص بهذا الامر - أي بمأساة فلسطين - نلاحظ ان قصائد
الشاعرة في ديوانها الاول كانت اكثر املا ورغبة في الثار ودعوة له
خصوصا في قصيدتها « بعد الكارثة » و « رقية » . ففي نهاية
القصيدة الاولى نراها تقول :

ستجلي القمر يا موطني
وبمسح الفجر غواشي الظلم
والامل الظامء مهما دوى
لسوف يروى بلهيب ودم
فالجوهر الكامن في امتي
ما يأنلي يحمل معنى الضرم

.....

لكن للشار غدا هبة
جسارفة البول عصوفا عم
فالنضرة الصماء قد الهبت
في كل حر جذوة تضطرم
لن يفقد الاحرار عن ثأره

وفي دم الاحرار تغلي النقم
وهذا النطور في نفس الشاعرة في هذا الموضوع
يفسر ان نكبة فلسطين قد هزت النفوس وانهبتها
ونبهتها الى وجوب العمل للثأر، فلما امتد الاعد دون
تحقيق الامل، بدأ الياس يتسرب الى النفوس، وحل
الحنين والحلم مكان الامل في الكفاح ، فامسا
قامت الانتفاضة العربية الاخيرة بقيام الثورة المصرية عاد الامل مجددا،
وعادت النفوس تتطلع الى المستقبل في ثقة .

على اننا اذا عدنا الى موضوع الحب لوجدنا ان التطور الشعوري
لدى الشاعرة يتقلها بعد ديوانها الاول من مرحلة الفتاة الصغيرة العابدة
النضرة المتغلية التي يكون الرجل بالنسبة اليها بمثابة الاب تلجأ اليه
وتحتني به - الى المرأة التي تعطي وتمنح مثلما تأخذ ، المرأة التي تملك
« البنابيع والخصب » وتملك البذل مثلما تملك التلقي ، والى الام التي
تحنو على من تحب وتبذل له الرحمة .

ففي قصيدة « قصة موعد » من ديوانها الاول ، نرى تلك الفتاة
العابدة الضارعة المتفتحة :

هناك على شاطئ كم حواء
تلملم قلبي فوق الرمال
« يغانق ذراتها في ابتهاج »
و « يلثم فيها رسوم خطاك »
واجهشت في « وله ضارع »
وقد بت من « ياسي الفاجع »
ومن غربة الدار في شقوتين
ولم ادر كيف ولسم ادر اين
أفتش عن عالمي الضائع

بينما نجد الشاعرة في ديوانها الثاني هي المرأة الخصبة المعطاء
كلما ناديتني جئت اليك (٢)

(١) ص ٨ من ديوان « وجدتها » (٢) ص ٨١ من ديوان « وجدتها »

يكنوزي كلها ملك يديك
بينابيعي بألماري بخصبي
يا حبيبي .

وفي قصيدة « تشك بحبي » (١) نسمعها تقول :
وحين رجعت اليك
رجعت بكل تعطش قلبي
« لاشر ظلي عليك
لاعطيك حبي »

فهي الام الحنون المعطية رغم انها تتحدث عن بطل مكافح خاض
الردى ، ورغم انها قد تستشعر العبادة والتقديس للبطولة فتقول :
وهي في استراقها يجتاحها موج شعور ابكم (٢)
فيه ألوان من « الرحمة » والعشق وتقديس البطولة
فيه احساس العبادة
والتقت عيناهما في نظرة دامعة جذلى طويلة ،
حين مرت بحنو راحتها
فوق جرح كم تمت لو يداها

لقتا في ساحة الحرب ضماده
بل ان الشاعرة نفسها لتهي هذا الاحساس
الجديد فتقول :

تلمست تلك الجراح الغوالي (٣)
« وشيء بصدري كحس الامومة »
تلمستها وحنوت عليها
بروحي « الرؤوم » ونفسي « الرحيمة »

بل ان هذا الاحساس العام بالامومة لياشون
صورها الاخرى ، فتراها في قصيدة « نداء
الارض » تصور العلاقة بين اللاجئي وارضهم
السلبية علاقة امومة ، فتصور الغناء بها على
الحدود بقولها :

ومرغ كالطفل في صدرها الرحب خدا وفم (٤)
والقى على حضنها كل ثقل سنين الالم
كما تصور احتضان الارض السلبية لجذوت
اللاجئي بقولها :

تلف ذراعين مشتاقتين
على جسد هامد مستريح

اما ديوانها الاخير « اعطنا حبا » فاذا كنا نجد فيه خيطا واحدا
كاثر باقي من تصوير الشاعر الحية العنيفة في قصيدتها « القصيدة
الاولى » حيث تقول :

ها انت في عينيك عاصفة
تجتاحني وهبوب اعصار
ها انت بحر راح ياخذني
في موجتيه أخذ جبار

فان النغم الغالب الذي تنسج منه بقية ديوانها هو نغم الامومة
المعطاء ، ولذلك نجد كلمات - الخصب - و - السخاء - و - الفيض -
و - الفنى - و - الامتلاء - و - الزرع - و - البذار - و - المعطاء
يكثر تردها في شعرها ، وتعطي الصورة الكاملة للمرأة الطبيعية التي
تؤدي الدور الذي رسمته لها الطبيعة منذ بدء الخليقة : دور المعطاء .
فالشاعرة تعطي الحب من حنانها كما تعطي الحبيب ، فتقول في
« القصيدة الاولى » عن حباها وكان طفلها تسقيه وتناغيه :

اسقيه من عطري اوسده
صدري أناغيه بأشعاري

ثم تخاطب الحبيب بقولها :

(١) ص ٩٢ من ديوان « وجدتها » (٢) ص ١٨٥ « وجدتها »
(٣) ص ٤٤ من ديوان « وجدتها » (٤) ص ١٧ من ديوان « وجدتها » .



لهواله كل « مواسمي امتلات »
 « وسخت بفيض » جني وازهار
 وتقول في قصيدة « عد من هناك » عن غير الذكرى :
 يدعوك يهتف : عد لها
 يا طفلها
 عد من هناك من البعيد

« لصدورها الحاني الظلال »
 فالحب - كما هو في الطبيعة - هو ايضا في احساس الشعاعسة
 مصدر الخصب والفنى والامتلاء : هو الذي يفجر الشعر والحلم ودفع
 المنى : غبت ؟ ولو غبت فما زال في (١)
 دمي عسر منك يروني
 « يخصبني » « يملأ كوني غنى »
 يمنحني اجمل ما في الدنيا
 الشعر والحلم ودفع المنى
 بل انها لتحفنه كما تحفن الام وليدها ، بل تحمله في ذاتها كما يحمل
 الجنين : وحين يؤدي الليل اهل الهوى (٢)
 « احضن اشواقي » وأغفو على

ذكرى توافيني
 ذكرى هنيهات ملاء قصار
 احملها في « سر تكويني »
 والحب فيض يروي القلوب فتزور :
 انت شربت الفهر من حبا (٣)
 وانت « امرت على خصينا »
 بل هو البذرة التي تزرع في الارض الخصبة فتتفجر فيها كنوز
 الخير : اعطنا حبا فالحب كنوز الخير فينا تتفجر
 واغانينا ستخضر على الحب وتزهر
 وستنهل عطاء
 ونراء
 وخصوبة
 اعطنا حبا فنبنى العالم المنهار فينا
 من جديد
 ونعيد

فرحة الخصب لدينانا الجديدة
 اما حين يزرع في الارض البوار فانه لا يقل :
 لكن علمنا بعد حين
 انا زرعنا زرنا في الملح في الارض البوار
 انا ضللتنا حين القينا البذر
 في قلب ارض لا تقبل
 كان الجفاف نصيبنا ولغيرنا خصب وظل
 والحب في مشاعر الشاعرة - هو الباني وهو المحرك للحياة المفجر
 لنبعها الدافع الى انتصاراتها فهي تقول :
 الهوى كان « لبنيني ولنمطي » (٤)
 خير ما فينا
 لا ليغنيننا
 ويحيل النور والخصب غلاما ورمادا
 في اغانينا
 وتقول ايضا في نفس القصيدة :
 اعطنا نورا يشق الظلمات المدهمة
 وعلى دفق سناء
 ندفع الخطو الى ذروة قمة

(١) قصيدة « اليه بعيدا » من ديوان « اعطنا حبا » .
 (٢) من قصيدة « اليه بعيدا » من ديوان « اعطنا حبا » (٣) من
 قصيدة « غير ان » من ديوان « اعطنا حبا » (٤) من قصيدة
 « القصيدة الاخيرة » من ديوان « اعطنا حبا » .

نجنني منها « انتصارات الحياة »
 والشاعرة تريد ان تعيش الحياة مليئة نابضة مرتعشة ، ولا ترى
 في شيء سوى الحب القدرة على ذلك وعلى ان يبلغ بها ذروة العيشة
 ويملكها كنوزها :

مازال في نفسي يوم التلوج (١)
 اغنية بيضاء
 عميقة الاصداء
 أعيشها « أحيا ارتعاشاتها »

.....

وكنت لي يا فتنتي الكبرى
 قصيدة ، قصية كبرى
 « تنبض في اعماقي القافية »
 ويومها احسستني يومها
 اعانق الحياة في مجدها
 وجدنتي « ابلغ ذروتها »
 ريتني « املك ثرواتها »

فالحب « بعيد نسج الحياة جديدا » (٢) وصوت الحبيب « يرف
 ويرعش في كل شيء » (٣) ، وهو في نظر الشاعرة المهرب والمنقذ من
 الوحدة والوحشة والفراغ ورتابة الحياة ، وهو رأي لها قديم منذ
 ديوانها الاول « وحدي مع الايام » ففيه تقول في قصيدة « قصة
 موعد » : كفاني بان الهوى قد احوال فراغ حياتي غنى وامتلاء
 وفي ديوانها الاخير تقول في قصيدة « وقد حدثني ذات ليلة :

هتفت من الجانب الاخر
 وكنت بعينيه
 أهيم وراء شواطئ ذاتي
 أهيم بعيدا وليس معي
 سوى وحشة الليل في مخدعي
 وفي الدار حولي فراغ الصحارى
 وصمت القفار
 وكنت وحيدة
 أعيش حياتي بغير انتظار
 بغير انفصال مشار
 وكنت طويت كتاب الحنين
 وشوق السنين
 واخمدت نار

.....

ورن هتافك عبر المسافات
 يطرق باب انطوائي
 « يفجر نبع الحياة بأرضي »
 ويلمس عمق سمائي

وفي قصيدة « ذاك المساء » (٣) تصف حالة الفراغ التي تحسها بعد
 ان انتهت حكاية حب :

كان الفراغ يخط في عيني ثقليه
 وتفاهة الاشياء تلقي
 ظلها الخاوي بنفسي
 وتلف ايامي البطيئات المملة
 فحكاية الحب التي أنهيتها
 شيعتها

فالحب هو الذي يفجر الحياة وهو دائما مصدر الخلق :

... كان بالامس القريب (٤)

(١) من قصيدة « يوم التلوج » من ديوان « اعطنا حبا »
 (٢) ، (٣) من قصيدة « وقد حدثني ذات ليلة » من ديوان
 « اعطنا حبا » . (٣) من ديوان « اعطنا حبا »
 (٤) من قصيدة « الاله الذي مات » من ديوان « اعطنا حبا »

تخلق الاقمار فينا والشموس
وبعاطينا كنوزا وكنوز

من رؤى الابداع والخلق وامجاد الخلود

ولئن كان للشاعرة اشعار خالصة في الطبيعة في ديوانها الاول مثل
قصيدتي « المروج » و « الفراشة » - الا انها لم تكن تستشعر الحب
حتى اصبحت الطبيعة في خدمته - اصبحت اطارا له ، وجوا شعرياً
يمرح فيه ، وصورا جميلة ، مشرفة تعبر بها عن مشاعره وطيفه ، بل
قد تجعلها مهربا من غدر البشر وخيبة الحب وماوى تجد فيه الحنان
وسكينة الروح (١) . فنحن لانجد في ديوانها الثاني سوى قصيدة واحدة
خالصة للطبيعة هي « هنية » تصور فيها لحظة السلام والاتحاد بالطلق
التي استشعرتها وهي في « ريفديا قرية الظلال الخضراء » . بينما
نجد الطبيعة اطارا ساحرا للحب في اكثر قصائد ذلك الديوان مثل
قصيدة « الكون المسحور » و « هل تذكر » او خلال قصيدتها الطويلة
« هو وهي » حيث تقول مثلا :

وراح يمر يدا تنسدى (٢)

على خدها بافتتان وحب

وعانق فيها اشتعال الشباب

وعانق فيها اضطرام الحياة

ونيسان حولهما يتنفس

في الشط عطرا نموما شذاه

وقد سكنت في المكان الظلال

واضطجعت فوق مهد الضياء

واغفت دورب الحدايق في الشمس

ناعمة وارتخت في انشاء

وكان هنالك برعم زهر

يفتح قرت عليه فراشة

ومدت عليه جناحين ترو

سكونهما رجفة وارتعاشة

مشاهد حين استراحت عليهما

عيون الحبيين عبر الضياء

بدت لهما « صورة » لتفتح

نفسهما للهوى والهناء

ونحن لم تكن بحاجة الى الاسطر الاربعة الاخيرة لنعلم ان صبور
الطبيعة التي وصفتها الشاعرة كانت لتفتح نفسيهما للهوى ، فمن الواضح
ان تلك المشاهد لم تكن مجرد « صورة » لتفتح نفس العاشقين بل
كانت - في الحقيقة - انعكاسا لما في نفسيهما خلعا له على مظاهر
الطبيعة المربية . فليست الظلال هي التي « سكنت » ولا دروب الحدايق
هي التي « ارتخت في انشاء » ولا برعم الزهر هو الذي « يتفتح » ولا
اجنحة الفراشة هي التي ترجف وترتعش ، بل هي نفس الشاعرة التي
تشعر بكل ذلك في ذاتها فتخلعه على مظاهر الطبيعة من حولها ، وتعبر
بصورها الخارجية عن عالمها النفسي الداخلي على طريقة التعبير عن
المشاعر الداخلية ويمزج بينهما في حلول شعري رائع .

وفي ديوان « اعطنا حبا » لاتزال الشاعرة تتبع هذا النهج في التعبير
فتأتي بصور حافلة بنفث الطبيعة مفعمة باريحها . ففي قصيدة « اليه
بعيدا » تطلعن لوحة رائعة ترسمها في لمسات سريعة مرهقة تعطينا
بها صورة نابضة متوهجة لاحتساسها النفسي بفرحة الحب :

فاصبح الشمس الى موعدي

اصحبها وفي دمي يقظة

يبعثها الحب فتعطيني

تلوق الحياة حس الجمال

الوهج الضاحك فوق التلال

الخضرة الربا بحضن الجبال
روائح الارض ارتعاشاتها
نكهتها الوانها كل ما
في الدروب من جمال
ملس لون الظلال

ولم تتركنا الشاعرة هذه المرة نحدس طويلا من « الوهج الضاحك »
و « نضرة الخضرة » و « ارتعاش الارض » فقد صرحت لنا من البدء
بان الحب هو الذي يعطيها هذه المشاعر وينقل هذه الصور من الطبيعة
الى داخل ذاتها .

واحساس الشاعرة بالطبيعة احساس اصيل رغم انها اصبحت تضمها
في خدمة الحب ، وهو يصل في كثير من الاحيان الى الحلول الصوفي .
ولئن كان للشاعرة قصيدة صوفية خالصة في ديوانها الاول - تتوق
فيها الى الاتحاد بالطلق - مبعثها صوت المؤذن في الفجر - فان اكثر
مشاعرها الصوفية - كان مبعثها مجال الطبيعة . ففي قصيدة « الشاعرة
والفراشة » (١) نسمعها تقول :

رنت فتاة الشعر مأخوذة بصورة الطبيعة الخالصة

والافق الغربي تطفو به الوانه الوردية اللاهية

كانه ارض خرافيسه هوت الها شمسها الفاربه

ودت وفيها لهف كاسح « لو تأخذ الكون الى صدرها »

« تحفنه » وتشبع الروح من اياته الكبرى ومن سحرها

« تعانق الارض تقسم السما تقبل الفيوم في سيرها »

وفي قصيدة « اشواق حائرة » (٢) تقول :

فاود لو افنى وادمج في عمق السماء ونورها بالاسم

وكذلك قصيدة « هنية » في ديوانها « وجدتها » والتي اشهرت
اليها فيها سبق .

وليس هذا فحسب ، فكما ان الطبيعة اطار للحب وباعثة للمشاعر
الصوفية فان الحب نفسه باعث لتلك المشاعر بل هو ممزوج بها كما
كان المتصوفة يتخذون من محبة المحبوب طريقا للوصول وسبيلا للاتحاد
بالطلق . فالحب والطبيعة والاحساس الصوفي افانيم ثلاثة تمتزج
في نفس الشاعرة وتتساقى المشاعر والصور والالوان وان اختلفت
النسب من قصيدة لآخرى . ففي قصيدة « سمو » من ديوانها الاول
نراها تقول في ختامها :

اخالك صورة حب كبير جلاها لعيني وحي السما

تهبى روعي لصوفية وتنفض عنها غبار الثرى

وفي ديوانها الثاني في قصيدة « انا والسر الضائع » تقول :

لقيته لا حلما انما

حقيقة ساطعة باهره

عانت في حين عانقها

الله والحب وسر الحياة

وفي ديوانها الاخير في قصيدة « وقد حدثني ذات ليلة » تعبر عن
فرحتها حين حدثها المحبوب في الهاتف فتقول :

ويا لانيمائسي

ويا لانخطافي

ويا لانخطافي

وراء حدود الزمان »

وفي ديوانها الاخير تختم قصيدتها « اسمك » بقولها :

اسمك لي :

يا كلمة ماتني

تجاور اسم الله في قلبي

وبنفس الطريقة التي تستخدم بها صور الطبيعة للتعبير عن مشاعر

- التنتمة على الصفحة ٨٩ -

(١) ديوان « وحدي مع الايام »

(٢) ديوان « وحدي مع الايام »

(١) قصيدة « انطلق » من ديوان « وحدي مع الايام » (٢) ص ١٧٥

١٧٧ ، ١٧٦ من ديوان « وجدتها »

الدكتور محمد مندور والنقد ...

تقيم فاروق شوشه

السؤال الاول :

بدأت حياتكم بدراسة الاداب والقانون معا .. وحصلتم من الجامعة على ليسانس في الاداب والحقوق معا .. لماذا التزمت بعد ذلك الخط الادبي وحده ؟ وهل أدمت كساقد من هذه الدراسة القانونية ؟

الاجابة :

الواقع ان اختياري عضوا في بعثة كلية الاداب وسفري الى سوريا بباريس عام ١٩٣٠ هو الذي وجه خط حياتي الرئيسي نحو الادب مع انني كنت افضل اول الامر ان احترف القانون ، وان يكون الادب مجرد هواية . وكان من الممكن بحكم تفوقي في ليسانس القانون ايضا ان اتحق بالسلك القضائي ، ولكن تميّني عضوا في بعثة الاداب ثم بمجرد حصولي على ليسانس الاداب عام ١٩٢٩ ، وان يكن السفر قد تأجل عاما اعتبرنا فيه بعثة داخلية بكلية الاداب نفسها ، لتعلم اللغة الفرنسية التي سنلتقي بها دروسنا في باريس . وليسانس القانون لم احصل عليه الا في سنة ١٩٣٠ لان مدة الدراسة بكلية الحقوق كانت اطول من دراسة الاداب بعام . وعند عودتي من البعثة في سنة ١٩٣٩ عينت مدرسا بكلية آداب القاهرة لمدة عامين ، ثم مدرسا بآداب الاسكندرية لعامين آخرين ، وهذا العمل حدد خط سيرتي في الحياة وهو دراسة وتدريس الاداب ونقده . وبعد استقالاتي في سنة ١٩٤٤ للعمل في الصحافة وميادين الحياة الحرة كانت مهنة التدريس قد علقت بروحي فلم أتخل عنها حتى اليوم في الكليات والمعاهد العليا كاستاذ متدرب .

ومع ذلك فقد نزع نفسي الى الاستفادة في حياتي العملية من دراساتي القانونية في مصر والخارج ، فعملت محاميا في سنة ١٩٤٨ لمدة اربع سنوات ، ولكنني احسست ان مهنة المحاماة لا تشبع نزعاتي الثقافية ولا تكاد تسع للاستفادة من كل الثقافة القانونية التي حصلت عليها في القاهرة اولا ثم في باريس ثانيا ، حيث واصلت تلك الدراسة وبخاصة في ميادين الاقتصاد السياسي والتشريع المالي . فمعظم القضايا تحتاج الى مهارة في الاجراءات اكثر مما تحتاج الى ثقافة قانونية واسعة ، والمرافعات تكاد تقتصر على مناقشة وقائع واحداث وهكذا رايتني اعود الى حظي الاول : حقل القسرة في كتب الادب والفن والثقافة العامة ، والكتابة فيه سواء في الصحف والمجلات ام في الكتب ، فضلا عن القيام بالتدريس بصفة مستمرة .

واما عما افدت كناقذ من دراساتي القانونية ، فاحب ان اقول ان الدراسة القانونية تكاد تشبه في قدرتها على تنظيم التفكير ودقته ووضوحه الدراسات الرياضية ، وبذلك تنمي عند الناقد القدرة على الشرح والتحليل واستقصاء الاحتمالات والترجيح بينها ، كما انها تزود الناقد بمعرفة واسعة بحياة المجتمع وعلاقاته . وما القانون الا احكام على هذه العلاقات من وجهة نظر المجتمع ، والادب كما هو معلوم يدرس هو الاخر علاقات الحياة ، ولا بد ان تكون له وجهة نظر

في الحكم عليها من الوجهة الانسانية والاخلاقية التي قد لا يحكم عليها القانون ، ويترك هذا الحكم للاخلاق والمواضع والقيم الانسانية العامة ، وفي اعتقادي انني قد افدت من دراسة القانون مزيدا من الدقة والوضوح والتزام الروح العلمية والتحكم في شطحات النفس بقدر المستطاع حتى لا يتسرب الهوى الى نقدي .

السؤال الثاني :

لو حاولنا تتبع نموكم الفكري خلال حياتكم المديدة .. ما المعالمة الرئيسية لهذا النمو ؟

الاجابة :

هذا النمو قد ابتدا قطعاً منذ مرحلة تعليمي الثانوية ، ففي هذه المرحلة انتقلت حياتي انتقالا كبيرا اذ تخلصت من مدرسة الالفسي الابتدائية بمينا القمح ، حيث كانت قسوة المدرسين والناظر وضربهم المبرح يعوق نموي الفكري بل يشله ، وما ان التحقت تلميذا داخليا بمدرسة طنطا الثانوية حتى احسست بملكاتي تأخذ في التفتح ورغبتني في التحصيل تزداد ، ومنذ تلك المرحلة ابتدا تفوقي في الدراسة تفوقا أغرائي بالمطالعات الخارجية وبخاصة اثناء الاجازات الصيفية ، حيث كنت افرغ لكتب الادب اطالها في لذة وسط الحفول ، ولا زلت اذكر كيف كانت تهزني عندئذ كتب مصطفى لطفلي المغلوطي بعاطفيتها المتدفقة . بل واخذت انصل منذ تلك المرحلة بكنوز الادب العربي القديم « كالكمال » للمبرد ، و « العقد الفريد » لابن عبد ربه ، ثم كتاب « الافاني » موسوعتنا الادبية الكبرى .

وجاءت خطوة النمو التالية في رحلة الجامعة المصرية بالقاهرة ، وهي مرحلة اعتبرها مرحلة توجيه وتشويق للثقافة العالية ، ولا اظن اننا وجدنا فيها ما يشبع كل رغباتنا التي تفتحت وانما وجدنا بعضا من ذلك خارج الجامعة من المقالات الثقافية التي كانت تنشرها عندئذ مجلات كبيرة اخشى ألا يجد شبابنا اليوم مثيلا لها ، مثل « السياسة الاسبوعية » كما وجدنا بعضا آخر في عدد من الكتب والاعمال الادبية التي كانت تترجم عندئذ على قلة ، ومع كل ذلك ، فواجب الصديق يقتضي ان اقر ان اتصالي بالثقافة العالية ، ومحاولة تعميقها وتشرب روحها ومفاهيمها لم يتم على الوجه الاكمل الا عندما اتحت لي فرصة السفر الى باريس واتقان اللغة الفرنسية على نحو يجعل منها اداة تحصيل قوية مسعفة . وحتى اليوم لا زلت اعتقد بضرورة اتقان كل مواطن مثقف للغة عالية واحدة على الاقل . فبهذه اللغة يستطيع ان يقرأ امهات المؤلفات التي تكتب بجميع لغات العالم لان اصحاب كل لغة عالمية كبيرة يسارعون الى ترجمة امهات ما ينشر بكافة اللغات الاخرى ، وان كنت لاحظت لحسن الحظ اننا قد اخذنا نلفظ اللى أهمية الترجمة الى العربية ومنها على نطاق واسع ، وطربت ايما طرب عندما قرأت بين قرارات المؤتمر العام لاتحادنا القومي انشاء مؤسسة تختص بالترجمة .

واما عن مراحل نموي الفكري بعد عودتي من البعثة فيمكن

وجه دقيق باستقالاتي من الجامعة ونزولي من برجها العاجي الى سفح الحياة صحفيا ومحاميا خالط الناس وبخاصة عامتهم وأحس بمشاكلهم ورثي لها فانفعل بها وأخذ يحس بأنه لا ينبغي ان يقتصر الادب والادباء وهم اكثر الناس حساسية على التمتع بالقيم الجمالية في الادب وتقليبها على ما سواها ، وكان الادب مناع الخاصة وحدهم ، فخرجت عن انانيتي لانتور شيئا فشيئا نحو الجماعية ومشاركة الناس مآسيهم ، وساعد على ذلك اهتمامي بالمسائل العامة في الصحافة والبرلمان ، وادراكي لمواضع شكوى شعبي ، وفي نفس الوقت أخذت قراءاتي تتسع وتتصل بمذاهب الفكر والاجتماع الجديدة كالذهب الاشتراكي الواقعي والادب الذي صدر عنه ، وهكذا رايتني أبحث في الاعمال الادبية التي أعرض لدراستها وتقدها عما تقدمه للبشر من خير ، وعن دورها في تطوير الحياة نحو ما هو افضل ، او على الأقل تهيئة النفوس للعمل لتحقيق ما هو افضل بحيث أصبحت اعتقد ان القيم الجمالية ما هي الا الفلاف الحلو الذي يجب ان تغلف به القيم الانسانية الرفيعة التي يجب ان يتضمنها كل عمل ادبي كبير ، ولا يمكن ان تقصد هذه القيم الجمالية لذاتها ، واذا كنت لا زلت اعتقد ان هذه القيم الجمالية هي التي تميز الادب عن غيره من الكتابات فما ذلك الا لانها تعتبر اقوى وسيلة في فتح ابواب النفوس البشرية امام الاديب وتمكينه من ان يحدث فيها التأثير الخير الذي يجب ان يسعى الي احداثه ، كما ان هذه القيم الجمالية كثيرا ما تعتبر وسيلة مرهفة ، للتعبير عن الغلال والالوان العاطفية والتأملية الدقيقة المرهفة.

واما عن الواقعية الاشتراكية وتأثيري بها ، فنتاج عن احساسني بحاجة مجتمعنا بل وحاجة الانسانية كلها في مرحلتنا الراهنة ، فهي واقعية تؤمن بالانسان وتثق فيه وتدفعه الى العمل لتحسين مصيره ومصير الانسانية كلها ، والسير بها نحو ما هو افضل واكثر سعادة للبشر ورخاء وامثنتنا ، وانا بطبعي شديد الاحساس بمشاكل الفير ومواقع شكواهم وبودي لو استطلعت ان اسهم في اسعاد الجميع .

السؤال الرابع :

باعتباركم واحدا من كبار رواد المدرسة الواقعية الاشتراكية في النقد . ما هي في رأيكم القيم الاساسية لهذه المدرسة ؟ وما هي مقاييس الحكم لها او عليها ؟

الاجابة :

الواقعية الاشتراكية في النقد ، تطالب الاديب بان يكون له هدف مما يكتب ، فلا يهرب من واقع حياته وواقع مجتمعه الى تهويمات الخيال او يتوقع على نفسه او يايي الى برج عاجي يتأمل مجتمعه وانسانيته وهي تحترق عند السفح ، واذا نزل الاديب الى السفح لا تكفي الواقعية الاشتراكية منه بان يدعي ان عمله هو تصوير واقع الحياة مع التزام موقف سلبي من هذا الواقع ، بل يجب ان يكون له هدف من هذا التصوير ، وان يوحي اليها بهذا الهدف من خلال عمله الادبي نفسه بطريق غير مباشر حتى لا ينقلب الادب الى خطب مثيرة ، ولكن هذا لا يعفيه من ان يكون له رأي في هذا الواقع وتوجيه اذائه ، اي ان يقول لنا شيئا من خلال تصويره لذلك الواقع ، كما تطالبه بان يتخير من الواقع ما هو اوسع واعمق جدوى على الناس ، وبخاصة على عامتهم التي تكون عصب الحياة وجمهرتها العظمى ، ثم هي فوق ذلك تسعى الى ابراز مواضع القوة والصحة في المجتمع وافراده ، وتصدر عن روحه تغائلة تثق بقدرة الانسان على تقليب عوامل الخير في نفسه بفضل نموه العقلي وتقدمه العلمي وحسن ادراكه لحقائق النفس البشرية وحقائق الحياة الاجتماعية ، وتؤمن فوق كل ذلك بانه اذا كان الخير والشر اصليين في الانسان الا ان سلامة الحياة الاجتماعية وحسن تنظيمها واقامة العدل فيها كفيلة بان تظلب نزعة الخير في الانسان على نزعة الشر بحيث يثق الانسان في نفسه

اجمالها في مرحلتين : مرحلة اكااديمية ، وهي مرحلة تدريس بالجامعة ، تأثرت فيها بنوع خاص بثقائتي اليونانية القديمة والفرنسية التي حصلت بها بباريس ، وحاولت الافادة منها في دراستي لادبنا العربي القديم على نحو ما هو واضح في كتابي عن « النقد المنهجي عند العرب » ثم في ابحاثي في الادب العربي الحديث وقضايا الادب ومناهج دراسته على نحو ما هو واضح في كتابي في « الميزان الجديد » فضلا عن كتابي العزيز على نفسي « نماذج بشرية » ، وكانت الخطوة الكبيرة الحاسمة في حياتي ونموي الفكري هي خطوة استقالاتي من الجامعة وعلمي في الحياة العامة حيث عرفت تلك الحياة معرفة مباشرة وثيقة .

السؤال الثالث :

عند عودتكم من الدراسة في اوربا كنتم من المتحمسين للنقد التأثري على نحو ما يتضح في كتابك الاولين « النقد المنهجي عند العرب » و « في الميزان الجديد » فضلا عن كتابك « نماذج بشرية » الذي يتضمن تأثراتك بالشخصيات الادبية العالمية التي خلقها عمالقة الادب في مختلف اللغات . ثم أخذتم تتطورون بعد ذلك نحو النقد الموضوعي . . واخيرا انتهيت الى ما يمكن ان يسمى بالنقد المتأثر بالواقعية الاشتراكية . .

ما هي في رأيكم اسباب هذا التطور ؟ وما مراحلها ؟

الاجابة :

عند اول عودتي من الخارج كنت غارقا في الدراسات الاكاديمية وكانت الاداب الكلاسيكية وبخاصة اليونانية القديمة والفرنسية قد بهرتني بجمال قوالها الفنية وتعبيرها البياني . ومنهج تدريس الادب في الجامعات الفرنسية يقوم على ما يسمونه بشرح النصوص فكئسا خلال السنوات التي قضيتها بالسوربون نستمع الى اساتذتنا الكبار وهم يضعون اصابعهم على مواضع الجمال في كل تعبير ، ففرسوا بذلك في نفوسنا البحث عن الجمال في تفاصيل العمل الادبي ، حتى رسخ في نفوسنا ان الادب فن جميل قبل كل شيء ، وان القيم الجمالية هي التي تضمن للعمل الادبي الخلود ومن الواضح ان التدقيق الشخصي هو السبيل الى ادراك مواضع الجمال عن طريق الاحساس بها وهذا هو مضمون المذهب التأثري في الادب لان الادب هو ما يشير فينا بفضل خصائص صياغته احساسات جمالية وانفعالات عاطفية ، والمذهب التأثري لا بد منه في كل نقد لان اي تحليل موضوعي لا يمكن ان يفني عن التلوق الشخصي .

وعلى اساس هذا التكوين النفسي الخاص صدرت عن المذهب التأثري في كتبي الاولى مثل « النقد المنهجي عند العرب » الذي فصلت فيه بين نقاد العرب القدماء التأثريين من امثال : الاسدي والقاضي الجرجاني في كتابيهما « الوازنة بين الطائيين » و « الوساطة بين المتنبي وخصومه » بينما أنكرت جدوى اصحاب القواعد والمبادئ البلاغية والبدعية كقدامة بن جعفر وابي هلال العسكري وغيرهما ، ثم كتابي « في الميزان الجديد » الذي دافعت فيه دفاعا حارا عن المذهب التأثري في النقد من الناحية النظرية ، كما تناولت بنفس المنهج عددا من شعرائنا وادباءنا العرب المعديين ، وتحمست حماسة هارة لما سميت عندئذ بالشعر الميموس ، وكذلك الامر في كتابي الثالث « نماذج بشرية » حيث سجلت ما أوجت به الي النماذج البشرية الخالدة مثل : هاملت - فاوست - فيجارو - بياتريس - اوليس - دون كيشوت وابراهيم الكاتب وغيرها . ولهذا المنهج النقدي انصاره الخالدون الذين تتلمذت عليهم من امثال جولييميتير وايميل فاجيه اللذين كنت اجد في كتبهما النقدية منة روحية وجمالية لا نظير لها ترفع هذه الكتب الى ارقى مستويات الادب الانساني الخلاق .

واما بدء تطوري نحو النقد الموضوعي فمن الممكن تحديده على

ويثق في غيره ثقة تصلح أساسا للعمل الجماعي الخلاق من أجل سعادة البشر .

والواقعية الاشتراكية لا يمكن مع كل ذلك ان تغفل القيم الجمالية في الادب ، لان هذه القيم هي وحدها التي تميز الادب عن غيره من الكتابات كما سبق ان قلنا . وعندما يظن بعض الغافلين ان كتاباتهم يمكن ان تعتبر من الادب الواقعي لمجرد حديثها عن مشاكل المجتمع او صدها عن هدف او فلسفة متفائلة مع الجهل المطبق بالقواعد الفنية لكل فن من فنون الادب وطرائق التعبير الفني الجميل بواسطة اللغة ، فاني كناقذ لا املك الا ان احاول رددهم عن هذا الفني وان ادين ما يكتبون وارفضه ، فالقياس عندي ذو شقين ، شق يختص بسلامة المضمون ، وشق يختص بجمال الصورة وجمال التعبير ، والادب الذي يحرم نفسه من القيم الجمالية او يهملها او يعجز عن تحقيقها فسي عمله الادبي مثله كمثل الجراح الذي يريد ان يجري عملية جراحية في المخ بسكين البصل ، واذا صح ان الاديب جراح العقول ومهندسها ، فمن الواجب ان تكون أجهزته مرهفة ، والقيم الجمالية هي التي ترهف هذه الاجهزة .

وهكذا اصبحت اليوم اتقد كل عمل ادبي واحكم له او عليه ، جامعا بين هذين الشقين : شق المضمون والشق الذي نسميه بالصورة او الفورم Form الجمالية .

السؤال الخامس :

الى اي حد كان تأثركم بالجيل السابق من أدبائنا ونقادنا الى جوار تأثركم بالمدارس والمذاهب الادبية والنقدية في الخارج ؟ وما هو تقويمكم للآثار التي خلفها الجيل السابق في ميدانسي الادب والنقد ؟

الاجابة :

تأثرت قبل سفري الى الخارج بالدكتور طه حسين في الصبر على فهم النصوص العربية القديمة وتذوقها فهو يخلق هذه الامور ، وان كنت اعتقد ان تأثيره الاكبر كان كموجه نحو الثقافة العالمية وبخاصة اليونانية القديمة والفرنسية التي كان ولا يزال يتحمس لها حماسا ظهر اثرها في كتابه اللاحق عن « مستقبل الثقافة في مصر » ، ويريد ان يقيم هذه الثقافة الى ما سماه ثقافة البحر الابيض المتوسط بما فيه شماله الاوروبي ، وكان لهذا التوجيه اثره في تشوبي لدراسة هذه الثقافة وتعميقها قدر استطاعتي .

وتأثرنا بالاستاذ عباس محمود العقاد في ناحيتين ايضا ، اولاهما وصلنا ونحن شبان بقضايا الفكر العالية بفضل مواصلة الدؤوب على مطالعة امهات الكتب العالية الحديثة باللغة الانكليزية التي استطاع ان يتقنها بنفسه ، ثم قيامه بعرض القضايا الكبيرة التي تتناولها تلك الكتب ومناقشتها .. ولا زلت اذكر انني افدت كثيرا من كتابيه القديمين : « الفصول » و « مطالعات في الكتب والحياة » اللذين تضمنتا مجموعات كبيرة من مقالاته . واما الاتجاه الثاني فقد جاءنا من حملته العنيفة هو وزميله المازني في كتابهما « الديوان » على ادبنا العربي التقليدي ودعوتهما الى التجديد والتطور والتقدم ، فكان العقاد في نظرنا عندئذ من رواد الثورة الفكرية والادبية ودعمه التطور والتقدم ، وقد وجه بذلك مشاعرنا نحو ما عرف باسم شعر الوجدان . فلذلك تراني أعجب اليوم من التطور العجيب الذي طرأ على العقاد شيئا فشيئا حتى اصبح اليوم رائد المحافظين المتزمتين ، الساخرين على كل تطور أو تجديد في ميادين الثقافة والادب والفكر . وافدت من ابراهيم عبد القادر المازني وبخاصة من كتابيه « حصاد الهشيم » و « قبض الريح » ومقالاته فائدة كبرى من الناحية الجمالية . فالمازني كان فنانا قبل كل شيء ، بينما كنا نعتبر العقاد مفكرا ، وكما سحرته روح الدعابة الاصلية عند المازني ورهافة احساسه

وصدق تذوقه للادب من ناحية الجمالية .

وافدت من الدكتور محمد حسين هيكل ومن منهجه التاريخي العلمي في البحث فائدة كبرى وبخاصة من كتابه الاول « في اوقات الفراغ » . ثم تصادف ان وقعت على كتاب فريد لهيكل لا ادري كيف اختفى من تراننا وهو كتابه عن « جان جاك روسو - حياته ومؤلفاته » الذي اصدره في ثلاثة اجزاء صغيرة على ورق جرائد وطباعة سيئة ، ولكني احسست رغم غصاصة شبابه انه كنز ثمين ، وقرأته بعناية ، بل ودرسته خلال احدى اجازاتي الدراسية في الجامعة ، فحدث في نفسي ثورة فكرية عارمة لا اظن اني احسست بمثلها الا عندما قرأت بعد ذلك لاحد رواد الحرية الفكرية الكبار في بلادنا وهو سلامة موسى ، وكان اول كتاب قرأته له وتأثرت به ايما تأثر هو « مخترعات سلامة موسى » .

ومع كل هذا فاني اعترف بان تكويني الفكري النهائي لم يتم الا في اوربا وبفضل الثقافة العالمية التي استطعت تحصيلها هناك ، وبخاصة الثقافة اليونانية القديمة والفرنسية ، ثم واصلت الاطلاع فيهما قدر ما تسمح ظروف حياتي العملية بعد عودتي من الخارج لاستفيد من كل ذلك في دراساتي لادبنا العربي وبخاصة ادبنا الحديث والمعاصر الذي يستأثر اليوم بكل جهد .

السؤال السادس :

من الواضح انكم اول من افرد لموضوع « النماذج البشرية » مكانا بيند راساتنا الادبية الحديثة .

ما الذي لفت نظركم الى أهمية هذه الدراسة ؟ ولماذا لم تكتروا من اختيار نماذج بشرية من ادبنا العربي عموما .. والمعاصر خصوصا ؟

الاجابة :

اما الذي لفت نظري الى موضوع النماذج البشرية فقد كان طبعاً دراساتي في الخارج ، حيث يعنى اساتذة الادب ونقادها بتحليل ووصف النفوس البشرية مجسدة في الشخصيات التي خلفها او سجلها وحللها كبار كتاب القصة والمسرحية شعرا ونثرا .. واذكر انه كان من المقرر علينا في ليسانس الادب الفرنسي تحليل قصة « مدام بوفاري » للقصاص الاكبر غوستاف فلوير ، وهي القصة التي ربما كانت اقوى واروع ما عرفت الادب العالي من قصص ، وكان من بين المراجع التي ارشدنا اليها استاذنا الفرنسي كتاب لناقد كبير اسمه « ديميل » وكان عنوان الكتاب « لبوفارية » واشترت هذا الكتاب وقرأته ، فتأثرت به تأثرا كبيرا ، اذ رأيت يحل فيه باستقصاء شخصية « مدام بوفاري » ويتخذ من تحليله اسسا لفلسفة نفسية عامة سماها « البوفارية » ولخصها في وجود نزعة غريبة مركبة متناقضة في بعض النفوس البشرية التي قد لا تؤمن بشيء ولا تسرى للحياة جدوى ، ومع ذلك تشقى بظلم لا يروي لكافة القيم المثالية المطلقة ، على نحو ما كانت مدام بوفاري . ورأيت في هذا التحليل منهجا ادبيا طريفا حبيب الي فكرة دراسة الشخصيات الادبية الخالدة على أساس تأثري اي على اساس تحليل ما توحى الي به هذه الشخصيات من قيم واحاسيس ، وان كنت قد حرصت على ان اظلل دائما قريبا من النصوص الاصلية ، حتى تجمع دراساتي بين الموضوعية والذاتية ، في كل منسق خال من النصف او الشطط ، وفي رأيي ان هذا الكتاب « نماذج بشرية » من خير ما كتبت من كتب .

واذا كنت لم اكثر فيه من النماذج المختارة من ادبنا العربي عموما والمعاصر خصوصا ، فذلك لاني لم اعثر في ادبنا على مثل تلك النماذج العالية بحكم حداثة فن القصة والمسرحية في ادبنا ، ومع ذلك فقد اخترت « ابراهيم الكاتب » للمازني بين تلك النماذج ، وبعد صدور الكتاب حللت بعض النماذج العربية الاخرى كشخصية البرجوازي الصغير احمد عاكف ، في قصة نجيب محفوظ : « خسان الغيلي » .

السؤال السابع :

من النادر ان نجد بين نقادنا مثيلا لكم في متابعة انتاجنا الادبي المعاصر خاصة الشعر منذ مطلع هذا القرن حتى اليوم ، وقد تجلّى ذلك في سلسلة الكتب التي نشرها لكم معهد الدراسات العربية بالقاهرة ، فهل لنا ان نعرف من نتائج هذه الدراسة الخطوط العامة التي انتهت اليها بالنسبة لادبنا المعاصر ؟ وما رأيكم في مستقبل هذا الادب والشعر خاصة ؟

الاجابة :

لقد كنت احس وانا ادرس ادبنا العربي المعاصر عامة والشعر خاصة ، انني اجوس في ادغال يختلط فيها العوسج بالريحان ، ولا تميز فيها مسالك ، وبشيء كثير من الصبر والناة واستقصاء النصوص ، اظن انني قد استطعت ان احدد معالم الطريق واشخص خصائص كل مدرسة أو تيار شعري جديد ، فالي جوار مدرسة البعث التقليدية المثلة في : البارودي وشوقي وحافظ والجارم وعبد المطلب وغيرهم ، اوضحت معالم مدرسة الوجدان الجديدة بشعبها الثلاث التوازية ، وهي شعبة مطران وشعبة العقاد والمازني وشكري التسي

سميتها مدرسة الديوان وشعبة المهجر وبخاصة الشمالي منه ، ثم تابعت هذا التيار الوجداني عند جماعة ابوللو بريادة الشاعر احمد زكي ابو شادي وانتهيت اخيرا الي مدرسة الوجدان الجماعي التي نسميها اليوم بمدرسة الاتجاه الواقعي ، كما خططت لتطورات الشعر النسائي وتحرره شيئا فشيئا من التقاليد الخائفة لوجدان المرأة وعاطفتها المشروعة فضلا عن مساهمته في قضايا الحياة العامة وتطورها . واذا كنت قد افردت كتابا من ثلاثة اجزاء لتطور الحركة الشعرية العامة منذ اوائل هذا القرن حتى الان ، فاني قد افردت مع ذلك كتابا خاصة لعدد من شعرائنا وكتابنا المعاصرين الكبار مثل ولي الدين يكن و خليل مطران واسماعيل صبري وابراهيم عبد القادر المازني .

كما تناولت تطور حركة النقد والنقاد وبخاصة نقاد الشعر قسي سلسلة من المقالات الضافية بمجلة « المجلة » ابتدائها بالشيخ حسين الرضعي صاحب « الوسيلة » ثم ميخائيل نعيمة صاحب « الفريل » فالمازني فالعقاد ، وارجو ان تتاح لي الفرصة لانمام هذه السلسلة وجمعها في كتاب اعتقد انه يكمل كتابي « النقد المنهجي عند العرب » الذي اقتصر فيه على نقاد العرب القدماء .

واما عن رأيي في مستقبل ادبنا العربي عامة والشعر خاصة ، فاحب ان اعترف بانني من اشد الناس ايمانا باطراد التقدم البشري في كافة اليادين ، وهذا الايمان يشمل مستقبل ادبنا العربي ، فما من شك في انه سيتقدم ويرتفع مستواه في ظل حياتنا الجديدة الاكثر نشاطا وعدالة ، وانا وان كنت لا آنكر لثرائنا القديم واحرص على ان نتخذة لبنة قوية في اساس الصرح الجديد الذي نريد ان نبنيه ، الا انني لا اقبل الرجعية ولا الجمود ، واعتقد دائما ان يومي خير من امسي وان مستقبلي سيكون خيرا من حاضري ، ولا يمكن ان يضعف من هذا الايمان ثقل السنين مهما تعددت ، واذا كنت قد دافعت عن الشعر الجديد وامنت بالجدد منه فاني اعتقد ان هذا الاتجاه الجديد سيشتد عوده على مر السنين وتبلور مفاهيمه بحيث تصفى مما قد يشوبه الان من شوائب .

السؤال الثامن :

الملاحظ انكم من بين القلائل من نقادنا الكبار الذين آزرُوا حركة الشعر الجديد وتبنوها .. فما الاسس التي استندتم اليها قبي ذلك ؟ وما مدى تقويمكم لنتائج هذه الحركة وحكمكم على مستقبلها ؟

الاجابة :

من الواضح ان هذا السؤال استمرار للسؤال السابق . وامسا

عن الاسس التي استندت اليها في مؤازرة شعرنا الجديد وتبنيته فهي نفس اسس الشعر الخالدة بمقوماتها الثلاثة ، فالشعر فن جميل يقوم على التصوير البياني ومضات الوجدان وموسيقى النغم اللغوي ، على ان تنهض كل هذه المقومات وسط ما نسميه بالجو الشعري . وانا لا اقبل الشعر الجديد كله ، كما انني لا ارفض شيئا من الشعر القديم الجيد ، وابحث في الشعر الجديد عن المقومات التي ذكرتها وعلى اساس وجودها او انعدامها احكم على هذا الشعر او له ، والشيء الذي ابغضه كل البغض هو ان اغلق روحي ضد كل شعر جديد كما يفعل البعض ، فالقضية هي قضية الشعر في ذاته بصرف النظر عن القلب الطبوغرافي الذي يصب فيه هذا الشعر ، ولست أدري كيف يجوز ان نفلق الباب امام كل محاولة للتجديد في الشعر او غيسر الشعر دون فحص لهذا التجديد وحكم عليه او له وفقا لاصول الشعر الخالدة ذاتها .

راي ان محاولات التجديد في الشعر قد اسفرت عن عدد كبير من الدواوين والقصائد والاغاني الجميلة الرائعة مثل دواوين نازك الملائكة ، وبدر شاكر السياب ، وملك عبد العزيز وصلاح عبد الصبور ونزار قباني وسلمى الخضراء الجيوسي ومحيي الدين فارس وكثير غيرهم .

وفي رأيي ايضا ان هذه الحركة التجديدية ليست حركة عارضة او نزوة ستموت ، بل ستبقى وستزداد قوة واصالة ، ما دامت تحافظ على مقومات الشعر الاساسية التي ذكرتها .

السؤال التاسع :

متد انشئ المعهد العالي للفنون المسرحية وأنتم تحاضرون فيه . وقد كللت هذه الجهود الخصبة بتعيينكم رئيسا لقسم الادب المسرحي بالمعهد ..

ما ثمرات جهدكم في هذا الحقل الذي امتد عملكم فيه خمسة عشر عاما ؟

صدر حديثا :

لُعْطِنَا حُبًّا

ديوان جديد للشاعرة المبدعة

فدوى طوقان

دار الاداب — بيروت

وبهذه المناسبة : ما رأيكم في مستوى الانتاج المسرحي والنقد المسرحي لدينا ؟

الإجابة :

قمت في هذا المعهد بتدريس تاريخ الادب المسرحي عند اليونان القدماء رواد هذا الفن، وعند الفرنسيين لعدة سنوات الى جوار تدريسي بنفس المعهد لمادة النقد المسرحي وتاريخه ، ثم تفرغت بعد ذلك للنقد وتاريخه ، وتركت تاريخ الادب لغيري من الاساتذة المتنبئين من الجامعة او من كبار ادبائنا المثقفين ، ويؤسفني انني لم اعمل حتى اليوم على نشر محاضراتي بالمعهد في تاريخ الادب المسرحي عند اليونان والفرنسيين، وان كنت قد نشرت مقالات كثيرة في ذلك مثل سلسلة المقالات التي نشرتها بجريدة الشعب عن « ارستوفان » كبير كتاب الكوميديا والمهرجيات الثلاث عشرة التي تبقت لنا من انتاجه وارجو ان اتمكن من نشرها في كتاب انقادا لها من الضياع ولما بذلت فيها من جهد ، واما عن النقد وتاريخه فقد استمرت في احد الاعوام من احد طلبتي بالمعهد كراسية محاضراتي واعدت قراءتها وتقيج بعض جوانبها ثم قدمتها للجنة التأليف والترجمة والنشر فقامت بطبعها في كتاب يسمى « فن الادب والنقد » وقد اصبح هذا الكتاب بعد ذلك من المراجع العامة لدارس النقد وتاريخه عامة والمسرح خاصة في الهيئات الجامعية والمعاهد العليا ثم نشرت بعد ذلك كتابي « الادب ومذاهبه » وفيه عرض واضح لمفاهيم مذاهب الادب كلها منذ الكلاسيكية حتى الوجودية والواقعية الاشتراكية .

وتناولت بعد ذلك تاريخ فن التمثيل الحديث في بلادنا وادبنا التمثيلي وكتبت في ذلك كتاب « المسرح » في سلسلة « فنون الادب » التي تصدرها دار المعارف ، ثم كتبت الثلاثة عن « مسرحيات شوقي » و « مسرحيات عزيز اباطه » و « المسرح النثري » وكتاب « مسرح توفيق الحكيم » . وان كنت اعتد اكثر من كل ذلك بمن تتلمذ علي من طلبة البتوا بعد ذلك نجاحهم في ميدان التأليف المسرحي والنقد المسرحي في الصحف والمجلات .

واما عن رأيي في مستوى الانتاج والنقد المسرحي لدينا ففي اعتقادي ان الحملة التي شنت اخيرا على التأليف المسرحي بعضها مفرض صادر عن مدرسة الجمود والبذخ اللغوي والبعض الآخر مثالي يبغي الكمالات طرفة واحدة ، واكبر الظن ان هذه الحملة ستدفع الي مزيد من الشكف في هذا الفن ومزيد من الاقبال على دراسة الترجمات التي اخذت تزاد عددا لروائع المسرحيات العالمية . وفي كل ذلك ما سوف يساعد على اقامة التأليف المسرحي في بلادنا على اسس فنية متينة .

واما عن النقد المسرحي فاخشى ان يكون في ميدانه عدد من الادعياء الذين لا تؤهلهم ثقافتهم لتحمل مثل هذه المسؤولية وان كنت لا اجهل ان في حقلهم ايضا عددا يرتفع الى مستوى الاستاذية ، وان كنت اخشى عليهم مما يتعرضون له من حقد او تحامل، وكل ما ارجوه هو ان يصمدوا في الميدان ويستمتتوا في الدفاع عن القيم الثقافية والفنية الاصلية في الاسلوب العلمي الذي يليق بهم . وما من شك في ان البقاء سيكون للاصلح في نهاية الشوط .

السؤال العاشر :

كتابكم « النقد المنهجي عند العرب » يعد تقويما اصيلا للبلاغة العربية بقيمها ومقاييسها . هل تحسون كفاك ان هذه القيم تصلح لتكوين ناقد او استاذ ادب في عالمنا الادبي المعاصر ؟

الإجابة :

من مراجعة كتابي نفسه بأبوابه المختلفة التي تناولت فيها حركة علوم اللغة العربية من بلاغة وفصاحة وبيان وبديع ونقد وموازنة وسرقات، يتضح ان النقد العربي القديم قد انحصر تقريبا في نقد فن واحد من فنون الادب وهو فن الشعر الذي نسميه اليوم بالشعر الغنائي ، ونقد

به شعر القصائد ، بل ان هذا النقد كان لغويا وعرضيا فحسب ، ولم يتناول نقاد العرب القدماء فلسفة الشعر ، كما انهم لم يعرفوا المذاهب القائمة على قيم فكرية او فنية . وادبنا المعاصر لم يعد قاصرا على هذا النوع من الشعر ، بل ظهرت فيه فنون اخرى كبيرة كفن القصة والافصوصة وفن المسرحية ، كما ظهرت فيه مذاهب واتجاهات تستند الى فلسفات عالية في مجالات الفن والاجتماع ، وكذلك النقد تنوعت مناهجه وفلسفاته ، فمنه التائري ومنه الموضوعي ومنه الايديولوجي الواقعي الاشتراكي ، واتصل ادبنا المعاصر بمذاهب الادب الغربية ومفاهيمها المختلفة منذ الكلاسيكية والرومانسية حتى الرمزية والواقعية بحيث يمكن القول اننا لم نعد منعزلين عن تيارات الثقافة العالمية وبالتالي لم يعد لنا مغر ولا لاساتذة الادب عندها من ان يتصلوا بهذه التيارات العالية ويتعلموا دراستها بواسطة لغة عالية يتقنونها ، وفي رأيي انه لا ينبغي ان يدخل الجامعة للتدريس فيها مدرس او استاذ لا يتقن لفظة عالية واحدة على الاقل ، واقتصرت ثقافته على التراث العربي القديم الذي لم يعد كافيا باية حال لتكوين اديب عصري ، فضلا عن تكوين استاذ جامعي .

السؤال الحادي عشر :

خلال اهتمامكم بالحياة الفكرية كناقد ، تناولتم بالدراسة كل فنون الادب المختلفة من قصة ورواية وشعر ومسرح . . . انت كناقد : اي هذه الالوان الادبية تحس انه الصق بك وأثر لديك ؟

الإجابة :

لا اظن انني افضل بصفة دائمة مطلقة فنا من فنون الادب على الفنون الاخرى ، فكل واحد منها يشبع حاجة من حاجات النفس ، وفي بعض الحالات النفسية المتباينة اراني منجذبا نحو المطالعة في فن من هذه

صدر حديثا :

الطبعة الثانية من ديوان

قصائدك عربية

للشاعر سليمان العيسى

دار الاداب - بيروت

الاحاسيس والخواطر التي يريد الشاعر ان يهمس بها الى اخيه ومن الواضح اننا لا نهامس الا بأخص الحقائق واصفاها وبذلك يكون الشعر المهموس هو الشعر الصادق المخلص الذي تتناجى به الارواح ، وكثيرا ما أحس بهذا الهمس الصادق عند شعرنا الجدد وفيما نسميه الآن بالشعر الجديد .

السؤال الثالث عشر :

ما الامكانيات التي يجب ان تتوفر لكل من يتصدى لعملية النقد الادبي والفني ؟

الاجابة

من الواضح ان النقد الادبي والفني يتطلب اساسين كبيرين اولهما موهبة الحساسية التي تجعل من نفس الناقد مرآة صافية تعكس فيها القيم الجمالية والثقافية بصورتها الحقيقية غير المشوهة ومن المؤكد ان اية ثقافة لا يمكن ان تجعل من الابله سقراط ، وان نكد من المؤكد ايضا ان الموهبة وحدها لا تكفي ، لان النفس الموهوبة كالارض الخصبة التي لا بد من غرس البذور فيها لكي تثبت وتثمر ، فالناقد لا بد له من ثقافة انسانية واسعة ، لا تقف عند حد ، وان كنت افضل ان تظل هذه الثقافة كالنور الداخلي في نفس الناقد ، فلا درس الفلسفة وعلم النفس والاجتماع والقانون مثلا ، لا احب له ان يقحم شيئا من هذه الثقافة على نقده فان للنقد الفني اساسه الخاصة به ومنهجه المستقل عن مناهج العلوم الاخرى . والثقافة المباشرة المتصلة بالنقد هي الثقافة اللغوية والجمالية والنقدية ، وهي تتكون في نفس الناقد بوسيلتين : اولاهما : مطالعة ودراسة امهات كتب النقد النظري وفلسفات ومذاهب الادب والفن ومناهج النقد ، وثانيهما دراسة وقراءة روائع المؤلفات الادبية العالية ودراسات كبار الاساتذة الذين تناولوا هذه المؤلفات بالدراسة والنقد ، كنماذج للنقد العلمي الخلاق .

السؤال الرابع عشر :

من المعروف عنكم غزارة الانتاج فيما يتصل بالنشر في صحفنا ومجلاتنا الادبية ، فالى اي حد تؤمنون بجدى النشر في هذه الصحف والمجلات وتأثيره في عمليات الانتاج الادبي عموما ؟

الاجابة

من الواضح ان الصحف والمجلات والاذاعة هي الوسائل الوحيدة التي يستطيع الناقد استخدامها في نقد الانتاج الادبي المعاصر ومحاولة توجيهه نحو ما هو اكثر خيرا وجمالا ، واما الاقتصار على الكتب في نقد الادب المعاصر بنوع خاص ففي رايي ان فيه حدا لجدوى هذا النقد وتأثيره ، وبخاصة واننا لا زلنا نشكو من قلة الاقبال على قراءة الكتب . واحب ان اذكر في هذا الصدد انني لست اول من فضل هذه الوسائل من بين النقاد في بلادنا او في بلاد العالم الاخرى المتحضرة ، فجميع كبار النقاد العالميين قد نشروا فصولهم النقدية كمقالات في الصحف او المجلات قبل جمعها في مجلدات ، ويكفي ان اضرب لكم امثلة بالاحد عشر مجلدا الضخمة التي خلفها كبير النقاد سانت بيغ بعنوان « احاديث الاثنين » ثم سلسلة احاديث الاثنين الجديدة ، وكلها كانت مقالات نشرت في الصحف والمجلات قبل جمعها في مجلدات وكذلك « انطباعات المسرح » للناقد جيل لومتر و « اربعين عاما في المسرح » للناقد فرانسيس سارس ، و « الفن المسرحي في همبورغ » للناقد الالماني الاشهر لسنج . وفي نقدنا العربي المعاصر امثلة كثيرة لذلك مثل « حديث الاربعاء » باجزائه الثلاثة للدكتور طه حسين و « من حديث الشعر والنثر » له ايضا ، وكتاب العقاد عن « شعراء مصر وبيئاتهم » فضلا عن فصول نقدية كثيرة في كتب العقاد الاخرى وكتب المازني وهيكل وغيرهم ، فكلها نشرت ولا

الفنون دون الاخرين ، كما ان مقتضيات عملي كاستاذ قد تفرض علي في سنة من السنين التفرغ لاختد هذه الفنون دون غيره ، وان كنت اعترف لنفسي انني كثيرا ما اطرب بنوع خاص للجميل من الشعر ومشاهدة الجيد من المسرحيات ، واما القصص والروايات فهي الميدان الذي يسهل الهجوم عليه ممن يظنونه اسهل هذه الفنون حتى كثر فيه الفث وقل الجيد ؟ وكثيرا ما اغتاف لقراءة قصص او افاصيص لا اخرج من قراءتها بمتعة ثقافية او فنية ، واهم بان احطمها ولكنني اعود فأحمل نفسي على الرفق مغلبا نزعة الامل على نزعة الياس والتشاؤم من بعض براعم الادب وبخاصة اذا احسست ان بداخل تلك البراعم نواة قابلة للنمو والازدهار .

السؤال الثاني عشر :

من القيم الجديدة التي اضغتموها الى رصيدنا النقدي ، مفهومكم عن الشعر المهموس .

ما حقيقة هذا المفهوم ؟ وما النتائج التي خرجتم بها من تطبيقه على بعض الاتجاهات في شعرنا المعاصر ؟

الاجابة :

لقد فصلت هذا المفهوم في كتابي « في الميزان الجديد » واخترت له امثلة من شعراء المهجر الشمالي مثل قصيدة « اخی » لبخايل نعيمة ، وقصيدة « يا نفس » لسيب عريضة وغيرها . وقصدت بالهمس في الشعر : الصدق والبعد عن الطنطنة الخطابية التي قد توحى بالنفاق وعدم الحرص على حقيقة الشاعر قدر الحرص على التأثير في الناس بالتلميح الكاذب . فالشعر المهموس مناجاة نفسية تنفذ بصدقها وعمقها الى نفوس الغير بحكم المشاركة الوجدانية بين الانسان واخيه او بين المواطن وزميله المواطن ، وهذا الهمس يظهر بنوع خاص في طريقة التعبير واختيار الوزن الملائم ونوعيته

قريبا جدا

انا وسارتر والحياة...

اروع ماكتبته المفكرة الوجودية الكبيرة

سيمون دو بوفوار

اجمل قصة عاطفية تربط بين اثنين من

اعظم ادباء العالم المعاصرين

ترجمة عايدة مطرجي ادريس

منشورات دار الاداب

الأدباء

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

بيروت

ص.ب ٤١٢٣ - تلفون ٣٢٨٣٢

الادارة

شارع سوريا - راس الخندق العميق ، بناية الاسمر

*

الاشتراكات

في لبنان وسوريا : ١٢ ليرة

في الخارج : جنيهاً استرلينياً

او ٦ دولارات

في أميركا : ١٠ دولارات

في الأرجنتين : ١٥٠ ريالاً

الاشتراكات الرسمية : ٢٥ ل.ل. او ١٠ يعادلها

تدفع قيمة الاشتراك مقدماً

حوالة مصرفية او بريدياً

*

الاعلانات

يتفق بشأنها مع الادارة

*

توجه المراسلات الى

مجلة الاداب ، بيروت ص.ب ٤١٢٣

مقالات في الصحف والمجلات ، وعلى غرارها نشرت بعض كتيبي مثل « نماذج بشرية » و « في الميزان الجديد » و « قضايا جديدة فسي ادبنا المعاصر »

السؤال الخامس عشر :

لكم ما يقارب الثلاثين كتاباً في شتى حقول الدراسات الادبية والنقدية . اي هذه الكتب تعتبرونه المصدر الاول لمعالم مدرستكم النقدية بصفة عامة ؟

الاجابة

اخشى ان تكون الاجابة على هذا السؤال مستحيلة ، وذلك لانني لا اعرف الجمود ، ولم تتحجر مدرستي النقدية في كتاب واحد ، بل تطورت بتطور حياتي وتطور نموي الفكري ، بحيث اذا لم يكن هناك بد من الاجابة على هذا السؤال فلا اقل من ان تسمحوا لي بسان اذكر على الاقل كتابين يمثل احدهما وهو كتاب « في الميزان الجديد » المرحلة الاولى من حياتي وهي مرحلة النقد التأثري الجمالي ، والثاني كتاب « قضايا جديدة في ادبنا المعاصر » الذي يمثل مرحلة النقد الموضوعي الذي سميتوه بالنقد المتأثر بالواقعية الاشتراكية .

السؤال السادس عشر :

المتابع لدراساتكم النقدية يحس على الفور بأن لكم وصيداً من المحاولات الانشائية في الادب . وهذه فرصة طيبة للكشف عن بعض جوانب هذه المحاولات .

الاجابة

لقد عالجت الشعر في سن اليافعة ، واذكر من هذين المحاولات بيتين ساذجين قلت فيهما :

احسان كم كابدت فيك مصائباً ، لم يلقيها من المفرمين خلافي
كم جيت شبرا علي بسك التقني والبرد فاس والرياح لسواي
واما في مجال النثر فقد عالجت ايضا القصة والمسرحية والمقالة الانشائية بل وكتبت قصة للسينما بعنوان « الخطيئة » ولكن المخرج الاستاذ بهاء الدين شرف سماها « الهام » واخرجها في فيلم عرض عام ١٩٤٨ . واما القصص والمسرحيات والمقالات الانشائية فلم اسم انشر شيئا منها في كتب وان كنت قد نشرت بعض المقالات العاطفية في مجلة « الثقافة » القديمة مثل مقال بعنوان « الندى » واخر بعنوان « الناي » وثالث بعنوان « النرفانا » ولكن عملي كاستاذ وناقذ طغى على كل نشاطي ولعل الغير فيما تم ، فالتقد هو الآخر فن ادبي يستحق التخصص والانقطاع له ومواصلة القراءة والتحصيل ، وكل ذلك فضلا عن دوامات حياتي العامة العالية التي لم تترك لي فراغا اتوفر فيه على الادب الانشائي الذي لايزال في النفس حنين اليه .

وانا في النهاية اعتبر كتابي نماذج بشرية من الادب الانشائي ، فقد صورت فيه تلك النماذج منتزعا الوان هذا التصوير وخطوطه وقيمته الاخلاقية والانشائية من ذات نفسي ، وكانت تلك النماذج مجرد مشاغل ساعدتني على الكشف عما استقل عبر حياتي وقراءاتي فسي اعماقها من قيم ومثل واهداف حتى لاحسب ان القارئ النافذ البصيرة يستطيع ان يلتقط ما فيه من قسمات روحي والوان انفعالاتها ، فيخرج من عمله هذا بصورة نفسية حقيقية لي لا اظنه يستطيع استخلاصها من اي كتاب اخر من كتيبي ولهذا اراني اعتر ببهذا الكتاب بنوع خاص ، واعتبره جزءا لا يتجزأ من ذاتي .

فاروق شوشه

القاهرة



نقد وتحليل لرواية ليلى بعلبيكي

«الآلهة المسوخة»

بقلم عايدة مطرجي درسي

بينهم مضيئة على القصة الوانا من الحيوية والحركة والمفاجأة لا يمكن ان يؤديها السرد المتصل .

وترجع جاذبية الاسلوب في «الآلهة المسوخة» الى انه يتلبس بالحالات النفسية لكل بطل من الابطال . فهو مثلا متوتر ساخط عند عايدة ، وهو رومنتيقي هاديء مع نديم اذ يسرد مفارقاته بين الاعشاب او في الحظون او في البارات الموحية تحت الارض ، وهو صجر متبرم مع ميرا التي تسعى للتخلص من «القيمة البنفسجية» اي من الموت الذي تلاحقها فكرته .

ولكن لا بد لنا الان من ان نتساءل : هل يكفي تماسك البناء النسبي وتنوع الاسلوب السردى لخلق قصة ناجحة ؟

ان علينا ان ندرس حوادث الآلهة المسوخة وان نحلل شخصياتها المتعددة لنستطيع ان نقيم هذه الرواية بمقياس الحياة وميزان الفن . الواقع ان احداث الرواية - على قصرها - كثيرة جدا ، وقد كانت هذه الكثرة على حساب التركيز والتحليل النفسي . «فالآلهة المسوخة» ليست رواية تحليلية تعتمد على دراسة النفسيات دراسة متطورة وفق الموافف ، وليست هي رواية «فعل» تترك للقارئ استنباط المعاني التي توحىها التصرفات والمساك . وانما تكتفي الرواية بسرد الاحداث سردا مكشوبا لا يخلف في النفس رغبة في التتبع او شوقا الى ما سيحدث . بل هي على العكس من ذلك ، ما يكاد حادث يشر انتباهنا او يشغل ذهننا حتى ياتي التفسير المبسط له بعد فترة قصيرة جدا فيقتل لدينا حس الافتراض او رغبة التحليل . وبكفي هنا ان نرجع الى السبب الذي من اجله نفر نديم من زوجته عايدة . ان هذا السبب يأتي صريحا واضحا على لسان الرواية : «لقد وجد ان جداره القدس منهار .» كما اننا نعرف لماذا بخل عليها بالطفل اذ تقول : «زوجي يعاقبني لاني حطمت جداره القدس .» ثم تسرد عملية التحطيم بكل تفاصيلها . وهكذا يحرم القارئ متعة التتبع والسعي لاكتشاف علل الافعال والتصرفات ، هذه العلل التي لم تقدم المؤلفة اي تحليل عميق لها . ومثل ذلك يقال عن توضيح علاقة ميرا بنديم «هوبا من القيمة البنفسجية» وتوضيح علاقتها برجا الذي هو شاب والقيمة البنفسجية ابعد اليه من نديم الذي بات عجوزا .

اما شخصيات الرواية فليس بينها من يستطيع ان يخلق لدى القارئ «حس المشاركة» . وليس فيها من يشعرنا بانه كائن بشري حقيقي يفعل ويتأثر ويفكر كما نفعل نحن او ننأثر او نفكر . وحتى لا نتم بالمبالغة نقول ان هؤلاء الابطال لا يمكن ان يوجدوا في مجتمعنا ، وانما ، استلهمتهم المؤلفة من ذهنها من غير ان يكون لهم جفون واقعية تتشعب في حياتنا المادية وخاها الخلق الابداعي المتوفر لدى الفنانين الذين يستطيعون ان يحيوا الفكرة المجردة في اذهانهم فيجعلوها شخصا تدب فيه الحياة . لقد جاء ابطالها وكانهم من طينة غير طينة البشر لهم انفعالات وتصرفات لا تشعرونا باحتمال الوقوع بالرغم من كونهم

حين ذكرت بعض الصحف اللبنانية اني اقوم بدراسة «الآلهة المسوخة» علقنا احداها قائلة : «ادبيات لبنان يشددن بشعور بعضهن» . . . وبعد ان ذكرت لاحد الصحفيين بانني اعتبر «الآلهة المسوخة» رواية مسوخة نقلت الصحيفة نفسها على لسان المؤلفة بان المطلوب من الناقدة ان تقدم نقدا موضوعيا وان تكتب قصة خيرا من تلك القصة . ثم عبرت المؤلفة عن اسفها لما آل اليه النقد وما تعانيه كاتبة - فتاة من هجوم وتشنيع لمجرد انها فتاة . . .

وكنت اود ان انشر دراستي هذه قبل اليوم ، ولكنني آثرت ان احتفظ بها لهذا العدد الممتاز . واني ابدأ برفع صوتي متضامنة مع ليلى بعلبيكي في الاحتجاج على تقييم العمل الادبي بالنظر الى مؤلفه لا الى موضوعه وعلى اعتبار نقد انثى لاثى شدا للشعر وشتيمة . لقد آن لنا ان نساوي بين المرأة والرجل في التقييم الادبي ، غير اني اود في الوقت نفسه ان الفت نظر صديقتي المؤلفة الى انه ليس مفروضا بالناقد ان يؤلف قصة كالتي يؤلفها او خيرا منها ، فان هناك نقادا كبارا للقصة والمسرح ليسوا قصاصين او كتابا مسرحيين او شعراء . والنقد الادبي قد تطور تطوراً كبيراً حتى اصبح فنا قائما بذاته وغدا عملية ابداع . وكل ما ارجوه الان هو ان يكون نقدي «الآلهة المسوخة» موضوعيا على قدر ما يمكن للنقد ان يكون موضوعيا .

★

لا شك في ان «الآلهة المسوخة» قد سجلت تطوراً واضحاً بالنسبة لرواية ليلى بعلبيكي الاولى «انا احيا» . فقد كان يؤخذ عليها فقدان الكيان القصصي والبناء التماسك . و «انا احيا» يوميات فتاة تسجل خط اندفاعها النفسي في مذكرات متفككة لا اهمية لها من حيث الاحداث ولا رابطة تشدها من حيث التكنيك الفني التماسك . ونحن لا نتحدث هنا عن الموضوع الذي ارادته المؤلفة تمردا وثورة فانتهى اجهاضا وهزيمة . وانما نريد ان نشير الى ان احداث رواية «الآلهة المسوخة» كانت تأليفا اشد احكاما من احداث الرواية الاولى ، اذ هي تتشعب من مصدر واحد وتسير في حبكة فنية لا تخلو من المثانة . وقد سردت المؤلفة هذه الاحداث بطرق مختلفة فهي اما ان تتخذ شكل رسائل تبسط فيها الرواية ما يعترها من انفعالات ومشاعر كما تفعل عايدة مثلا ، او تتخذ شكل حوار بين شخصين كما يفعل نديم ، او شكل سرد يقوم به احد الابطال متحدثا عن بطل آخر . . . ولا ريب في ان هذا التنوع يبعد عن القساريء الملل الذي كان يعتربه وهو يقرأ «انا احيا» وهي التي اتبعت فيها المؤلفة اسلوبا سرديا واحدا .

وفي «الآلهة المسوخة» تبرز مقدرة الكاتبة في توزيع ادوار الابطال في الكلام بحيث يبدو كل بطل وكأنه يتم ما بدأ به سابقه . فهي قد تجعل عايدة مثلا تتكلم في الفصل الاول ثم تتركها لتفسح المجال لنديم في الفصل الثاني كي يكشف عن الاحداث ما لم تكن عايدة على علم به ، وتفعل مثل ذلك في فصول اخرى مع ميرا ورجا ، ثم تنتقل فيما

يرنعون ويعربدون ولا يتركون بأرا أو مقهى من مقاهي بيروت ..

والواقع ان الكاتبة مهووسة في التماس الغرابية والتفتيش عن كل ما هو غريب سواء اكان ذلك في الاحداث ام في الافكار مما يجعل القصة مجموعة من الغرائب تفقد كل طبعية وتلقائية وبساطة وصدق. وان طريقة معالجة هؤلاء الابطال تدل على انعدام الثقافة البسيكولوجية الصحيحة .

لناخذ عابدة مثلا . انها شابة ثرية ، تعيش في دارة فخمة في بيروت ارسلها اهلها الى لندن لمتابعة دراستها . وهناك بلغها نعي امها فلم تتحمل العدمة وارتعت بين ذراعي زميل لها افقدما عزيرتها في ذلك اللقاء . وحين عادت الى وطنها وتزوجت من نديم ادرك ان الجسد الفسوس منهار منذ الليلة الاولى فثار ثم انتقم منها باهمالها وتركها تتلوع لانجاب طفل . وتستسلم عابدة لهذه الحياة ، زوجها لا ياتي الى بيته الا سكران في ساعة متأخرة من الليل ، وتستمتع اليه يترنم باسم فتاة اخرى يشفقها ، ويمتنع دائما عن الاقتراب منها .. كل ذلك من غير ان يفكر احدهما بالانفصال او الهجر ، مع العلم بانها فتاة غنية مدللة ..

ثم ان الامومة لدى عابدة تتخذ شكلا عجيبا يثير الضحك . فهي تمسك بدميتها تريد ان ترضعها ، هي المرأة ذات الخمسة والثلاثين عاما: « واطفأت الضوء وغاصت في صقع فراشها ، ومن فتحة قميص نومها دلت ثديها وركزت الحلمة على فم الدمية الاحمر المطبق » .. ليست هذه الحركة المضحكة تدل على ان عابدة شخصية مزيفة لم تستطع المؤلفلة ان تحيها على صعيد بشري حقيقي ؟ والحق ان تصرفات عابدة مع نانا كثيرة ومذهلة ، فهي « تشتتري لها اثوابا وتحضنها كل ليلة ، وتصلي معها ليعود اليها زوجها ، وتبكي فرحا اذ يعود . ثم هي تأخذها معها الى الزهرة فتحملها بكيس من النيون وتمشي بها في الطريق وتدخلها المخازن وتشرب القوة وهي بجانبها وهي في الباتيسيري سويس . وعندما تكون عابدة في حالة ازمة ترفض نانا ان ترضع ! واقسم ان هذا وارد في قصة « الالهة المسوخة » ! ..

وقد اتفق ان وقعت « نانا » على الارض ، فماذا حدث ؟ لننتفجج على هذا المشهد الممتع : « فشهقت وانحنيت ارفعها ، ووضعت يدي على فمها وانا اخاف . اخاف ان تصيح متأللة فتزعج نديم وتسرزه » « يا للزوجة المحبة المخلصة ! » وادارت ان تتخلص من « نانا » بعد ان بلغها الطبيب انها حامل وان عليها ان تمتد ثلاثة شهور لانه يخاف علامات زلال بسيطة ، وحين ذكر كلمة زلال « امتنع وجهه » (يا لشجاعة هذا الطبيب !) المهم ان نسمع كيف تخلصت من نانا : « ما ان اطلق الطبيب انوار البشري حولي حتى اسرعت الى البيت ، سحبت نانا من عربتها واخذتها بسيارتي واندفعت في جوانب العاصمة حائرة اخترق طريقا ممنوعة ، اتوغل في طريق اخر (1) سده بيت خشبي .. وابسرم حول محطة الترام ، وصفارة الشرطي تحثني على السرعة .. وانحدرت على طريق جونية ، ربطت نانا بعجز واغمضت عيني وشلحتها فسي الافوار .. وسقت بجنون ، بجنون .. سقت بجنون .. بجنون بعشر جماعة » ... ولا تنس ايها القارئ الكريم ان من يقوم بهذه الاعمال الخطرة المرهقة انما هي المرأة التي دعاها الطبيب ، وهو ممتنع اللون ، الى ان تلزم فراشها فورا لمدة ثلاثة اشهر لانه يخشى عليها الاجهاض ! ثم انها تقوم بهذا كله من اجل قذف دمية !

نحن نفهم ان تعوض امرأة محرومة من ولد بحب اطفال جيرانها او اقاربها او حتى بحب بعض الحيوانات الاليفة كالقطط والكلاب . اما حب الدمي فلم نسمع به الا في عالم كل مافيه غريب عجيب هو عالم الالهة المسوخة ، الذي يبدو حتى الطبيب فيه من غير طينة الاطباء. واذا كشفنا صفحة اخرى من صفحات عابدة راينا غرابية اقرب في تصرفاتها كزوجة تغار اشد الغيرة على زوجها الذي لا يحبها على الاطلاق

(1) دلالة على ان الكاتبة تعلم جيدا ، ان الطريق يذكر ويؤث ! ..

وليس في سياق القصة ما يدل على انها تحبه ... انها تتصور ان « غريبتها في الصحن ، في المنفضة ، في ققد الماء ، في الماء ، في السقف ، في اللبنة ، في الشرف ، في المخذة (ونحن نتساءل هنا لماذا وقفت عند هذا الحد فلم تذكر عشرين « في » اخرى !) ومن اجل ذلك فهي قد كسرت الصحن القديمة والافداح واحرقت شرف المائدة والقوط واشترت اغطيسة للمقاعد وغيّرت دهبان الحيطان .

افمن الممكن ان تكون هذه المرأة الا امرأة « مجنونة او مهسترة » وهل هناك اية قيمة لتصوير حالات الجنون في رواية فنية ؟ الواقع ان شخصية عابدة في صميمها شخصية مفتعلة مزيفة ، وهذا الزيف والافتعال يدوان في اول حركة من حركاتها حين كانت في لندن فاستسلمت لزميلها وهي تبكي امها التي ماتت ، وهي لم تشعر بانها فقدت بكراتها ...

اما نديم ، البطل الذي يلقي ظلاله على تصرفات عابدة وميرا فمن هو ؟. استاذ التاريخ في الجامعة يجتر اخبار الموتى او « يلوووها » رجل في الخامسة والاربعين من عمره يطفيء الصفيح في نفسه كل يوم بكؤوس الويسكي ولا يعود الى بيته الا ليلق باب غرفته ويترك عابدة « ترضع » نانا . ثم يتعرف الى ميرا فيحبها ويشعر بحاجته الى وجودها معه لانها تبعد الملل عن نفسه .

نديم ، كما ذكرت المؤلفلة ، يمثل الرجل الشرقي ، الرجل الذي يعاقب الزوج الذي يسمح لنفسه بجميع الوان الفجور ولا يفر لزوجه زلت بها القدم مرة . ولكننا نتساءل لماذا لا يطلق زوجته او يهجرها وهو لا يطيق وجودها . اتراه يعذب عابدة بدافع الانتقام ؟ ليس في الرواية جواب لهذا السؤال . وانما يخيل الي ان ما يبرر هذا الموقف انما هي الرغبة نفسها في خلق الغرابية ، وهذه الغرابية التي تخيم ايضا على علاقة نديم بميرا . لننصوره مثلا وهو يلتقي لاول مرة بها في بار رومنيقي. فاذا به يسرد لها قصة حسنة متزوجة صادفها في احدى السهرات فدعته في اليوم التالي الى منزلها . وحين جاءها كانت تلف جسدها بمنشفة والرعد يدوي في المدينة ، فحببها اليه و « اغرقها بالقيل ، بالشراب ، بالهيمات ، ولم يغرو على لسها بيديه لانه يخاف ان ينجرح جسدها البيض » . (تصوروا رجلا يفرق امرأة بالقيل من غير ان يلصها بيديه !) ولعل اخر اسلوب لاجتذاب النساء وابقاعهن في الشرك هو التباهي بسرد المغامرات الغرامية والانتصارات العاطفية ولا سيما اذا كانت الفتاة المراد اجتذابها فتاة بريئة كيرا . اما اذا كانت غاية المؤلفلة اظهار ظلم الرجل الشرقي وانانيته وموت الضمير في نفسه ، فلا شك في انها قد سقطت دون غايتها في هذا المثال بالذات . لقد احب نديم ميرا ، والرجل الذي يحب ينسى او يتناسى كل حادث امام حبيبته وكل مالمس كذلك هو بيسكولوجية زائفة لاسيما اذا كان هذا الرجل شرقيا . الواقع ان نديم جعل من ميرا فرصة يكشف فيها كل قصصه مع بنت الجيران ، التي خذلته ، ففتش عن اخرى كان يقصد صيدا ليلتقي بها بين البساتين وفي المساء « تستاجر عربة حنطور .. وتنام على ركبتي وانشر صدرتي فوقها ، احميها من شعاعات القمر الناعسة ، من انفاس النسيمات الهادئة ، من تلمات الموج للحمى » (يالرومنطيقية بني عفرة !) ثم تركه امل وتزوج من ثري من غير ان يستطيع انقاذها « هو الطالب الجامعي الذي ينام بدون عشاء ويدخن سجائر الطاطلي ويحبس نفسه اياما طويلة في غرفته يحرق الدخان ويعب الويسكي » . (هل تستطيع ايها القارئ ان تشتري زجاجة وسكي وانت لانهك ثمن رخيص تتعشى به ولا تدخن لفكر الا ارض انواع السجائر ؟) ثم يصطحب نديم ميرا الى بار يذكر انه وكر غرامه مع الانانية التي يصفها بانها « بركان شهوة يتأجج » . فاذا ذكرنا هذا كله وما تحويه هذه المغامرات من دناءة وفذارة ، افلا ندخل حين نسمعه ، بعد ان حام بشفتيه حول شفتي ميرا ، يقول لها غاصبا : « يجب ان تعود الى البيت ، انت صغيرة جدا ، يجب ان تاوي باكرا الى الفراش » . هكذا ، فجأة يستيقظ ضمير نديم افندي وينسى كل بذائته مع ميرا ، ويبقى عنه انه اصطحبها عدة

بينما هي تتمم : « القيمة النفسية تبني » وتتبعه بدورها إلى منزله ولا تسيى وهي تأخذ القهوة معه ان تأمل « الشمعة التي تبقي ضوءا » . وتظل علاقتها بنديم تعبيراً عن رغبتها في الهرب من القيمة النفسية . ثم يكون كل عملها ان تستمع اليه يروي مقامراته الوقحة وكأنها غير موجودة ، لا تعليق ، لا إشارة ، لا تهديد ، بالرغم من انه يمد يده فتتهبط فوق ركبته وتحط على يدها . ولا بد للقارىء من ان يتساءل : ماهي ردود فعل ميرا ؟ هل هي فتاة من لحم ودم ام هي فقط اذن للاستماع لا نفس تتحرك . . . بل قد سمحت لنديم وهو يروي مقامراته مع الالمانية ومع ماريان ان ينحني عليها « مفض العينين وحامت شفاهه حول وجهها ثم غفقا على شفيتها » . اما كيف تمت عملية الحوم والاغفاء هذه فتفسير ذلك عند علماء الشنوذ البشري !

وتبدو لنا شخصية ميرا الى جانب كونها غريبة ، سخيفة النفسية والتصرفات لا يمكن ان تمثل فنانا الشرفية ، ولا هي تنسجم حتى منع محيط بيتها ، هذا المحيط الذي يعيق فيه روح شرقنا ، تكرر فيسه ام حياتها للمثل فتضي صباحها لذكرى رجل احبته وكان ابا لولديها . فهل يمكن لمن عاش في جو كهذا الجو ، ان يحيا حياة ميرا الفجائية المستهترة مع نديم ثم مع رجا وان لا يعود الى البيت الا بعد الساعة الثالثة ورائحة السكر تعبق منه ؟ ماذا جرى ، هل احبت ميرا نديم ؟ ربما نجد لتصرفاتها مبررا لو احبته بالفعل ، فالحب قد يعمي . ولكن ليس في القصة ما يشير الى انها قد احبته . ولو فرضنا ذلك فاننا نظل نتساءل : كيف ؟ ومتى ؟ ان احبته بالفعل ، فهل يعقل ان تسمح له ان يسرد قصته مع الشقراء التي كان يعدها وان يدلسي امامها : « كنت انا معهما في فراش واحد ولم أجروا على اسها . كسان جمالها مغلفا بالجلال حتى لينكمش اي رجل امامه ويتلعثم ويطلب العفة والغفران ! » (الرأي متروك للسادة الرجال في الحكم على لون هذه العفة . .) ان كانت لانه ، فلماذا تتصرف هذا التصرف ، وتسيى الى سمعتها كفتاة شرقية ؟ اما اذا كانت تحبه بالفعل ، فهي تبسود غير بشرية وغير طبيعية .

وهكذا نرى ان الاحداث لا تنسجم اطلاقا مع النفسية والبيئة التي تعيش فيها ميرا ومن هذا الطلاق تنبع رائحة انزيف التي ندمج شخصية ميرا فتقلعها من كل جذور قد تمتد في حياتنا .

ثم تتعلق ميرا فجأة برجا . ولكننا نتساءل : كيف ؟ ومتى ؟ كانت على الشاطئ تستحم بحرارة الشمس ، فالقى عليها منشفة ، فاحبته ثم اهداها « عقد الفتنة » . فرمت براسها على صدره قبله . لماذا ؟ لينقلها ايضا من « القيمة النفسية » ! وهجومها عليها ، انكون مهمة ميرا في الحياة ، هي فقط الهروب من القيمة النفسية بالالتجاء الى الرجال !

وتثور ميرا على رجا . وتفشل المؤلفة في رسم الثورة على وجه ميرا وتصرفاتها ، لماذا تثور على شاب حاول ان يقبلها وهي التي « زحفت » الى غرفته لكي يستحم بينما هي تنتظره فتستمع الى « موسيقا الحلو » التبرير يأتي تافها من فمها بالذات . لقد قبلت « عقد الفتنة » لانه يميزها عن أي انثى من الحيوانات فاي تبرير مقنع هذا ! ثم هي أنت الى غرفته لانها لا تخاف منه . ومع ذلك ما ان مد يده الى خصرها وجذبها اليه حتى رمت رأسها الى صدره العاري ومرت شفتيها برقبته . انسا لا افهم كيف تم ذلك ، وهل عملية الارتواء والتمرغ من البساطة بهذا الحد ، ام ان المؤلفة قد اعجبت بهذه الكلمات المزوقة العارية فرصتها في هذه الجملة دون ان تقدر مدلولها الحقيقي ؟ ان رجا نفسه يستغرب هذا التصرف فيقول لها « كيف تقبليني انت ، ولا تسمحين لي بتقبيلك ؟ لا افهم . لا افهمك . اكاد اجن . لا اطلب منك اكثر من قبله » . والحقيقة ان ذلك يجن بالفعل ! ان ميرا نفسها تستغرب تصرفاتها فتقول : « هل انا حقا في غرفة شاب النقيت به منذ اسبوع فقط ؟ . هل انا احلم ، احضر فيلما سينمائيا ؟ ام احلم ام ماذا ؟ . »

مرات قبل ذلك . فما الذي قصدت اليه الكاتبة من هذا ؟ هل قصدت الى شيء اخر غير ان تجعل نديم هذا شخصا « اوريجينال » حتى ولو كانت تصرفاته كلها منافية للطبيعة البشرية ؟ ان هذا الرجل كسان يتلف الى اسرة يعيش فيها ، واولاد « يحمل لهم اكياس الفواكه وعلب الشوكولا والالعاب » « فيرني اولادي علي يختطفون مني الضحكات والحنان » « انا نديم صادق الابوة حقا ؟ اذن لماذا لم يغفر لعابده حين حملت منه واوشكت على الولادة ؟ لانه كان يعتقد فعلا ان الطفل هو للمرأة الاخرى التي كان يترنم باسمها عندما حملت عابده ؟ انكون عملية انجاب الاطفال متوقفة على النيات ؟ اسئلة لا جواب عليها سوى ان كل مافي شخصية نديم مقفل ومصطنع . فهو من اجل ذلك لا يثير فينا حتى القرف الذي ارادت المؤلفة ان توجيه لتغفر ولتجعل قصتها ذات موضوع . اما ميرا فهي صاحبة « القيمة النفسية » ان كنت لم تعلم بعد . وهذه القيمة النفسية هي تتويج لجميع غرائب هذه الرواية . لقد رأت ذات يوم رجلا يسقط على الرصيف ميتا . فتركزت هذه الصورة في مخيلتها واعتقدت انها هي ايضا سوف تموت يوما كهذا الرجل . واذا ذاك انتابها دوار اصفر وغطت في غيمة بنفسجية (لا اراكم الله مكروها) وحبذا لو ان فكرة القيمة النفسية كانت نابعة عن موقف فلسفي للحياة او عن « وضع » واع لشخص يحركه القدر وان كان يجهل تعليقه اذن لكان ثمة مجال للتأمل ، كما هو حال فكرة العبث عند كامو مثلا . ان « القيمة النفسية » هنا معرأة من كل دلالة لانها غير صادرة عن موقف في الحياة يتطور وتكون له في نفسية ميرا آثار وذبول . صحيح ان ميرا ترمز الى الهرب ، ولكن المؤسف ان المؤلفة لم تتعمق نفسية ميرا ولسم تتابع ذلك القلق والتمزق اللذين تذكرهما الفاظ ولا ترسمهما مواقف . ذات يوم كانت ميرا تدخل المصعد وهي تبكي ، مايكياها ؟ القيمة النفسية اياها ! وتلتقي في المصعد برجل غريب ، (هو نديم السني سبق لنا شرف التعرف به) فيسندها الى كتفه (هكذا خبطا لزقا !)

مجموعات الآداب

لدى الادارة عدد محدود من مجموعات السنوات الثماني الاولى من الآداب تباع كما يلي :

مجموعة السنة الاولى	غير مجلدة	مجلدة
» » الثانية	٢٥ »	٣٠ »
» » الثالثة	٢٥ »	٣٠ »
» » الرابعة	٢٥ »	٣٠ »
» » الخامسة	٢٥ »	٣٠ »
» » السادسة	٢٥ »	٣٠ »
» » السابعة	٢٥ »	٣٠ »
» » الثامنة	٢٥ »	٣٠ »

ونحن نتساءل : هذا الاستغراب من فهم الفتاة نفسها ألا يدل على صنع في التصوير كله ؟ لابد وان الكتابة كانت تشعر بان ماضيه من نفسية لابطالها هو غير بشري فعمدت الى هذه الطريقة الفاشلة لتبرر بنفسها مايمكن ان يؤخذ على ابطالها .

ونعود لندرس وضع ميرا من اساسه ، انها شخصية نادرة ، كما تريد ان تصورها المؤلفة . فما هي الدوافع التي تدعوها للثورة ، هل هي داخلية تتبع من صميمها ام هي خارجية ؟ ربما كانت هنالك بعض الدوافع النفسية . ولكنها دوافع سطحية وتافهة ، لايمكن ان تدعو الى ثورة كالتى قامت بها ميرا : من فتاة تحيا في بيئة منكسرة رصينة الى فتاة تسكر وتعربد ليلا . ان الهرسوب من القيمة النفسية لايمكن ان يقتنعنا !

ولا بد لنا ان نتساءل ونحن ندرس شخصيتها ، هل تمثل نزعة من نزعات فئاتنا العربية ؟ وهل ثورة ميرا هي ثورتها ؟ .

الحق ان اي ثورة لايمكن ان تمثل ثورة الفتاة العربية الا اذا كانت تتبع من صميم طبيعتنا واستعداداتنا وموهلاتنا النفسية والاجتماعية والتي تميزنا عن اي انسان اخر في اية بقعة من بقاع العالم .

ان بطله ليلي بعلبكي ، نائفة مشوهة من ابطال فرانسواز ساغان . ان ابطال ساغان يمثلون ويعيون بيئتهم على الافل ، بيئة مابعد الحرب المتفسخة اخلاقيا ونفسيا ، والذين يهربون من السأم والملل والتمزق بالاقبال على الحياة بكل مايلكون من اندفاع . والواقع ان الملل عند ساغان نابع من صميم المجتمع الذي تعيشه وتتأثر به . ولكنه ملل غير ناتج عن موقف فلسفي للحياة بعكس ماقد نجد عند كامو او سارتر . ومع ذلك فاي ملل هذا الذي نجده عند ميرا ؟ وما هي تبريراته الفلسفية او الاجتماعية في الظروف التي تعيشها ؟ لنستمع الى هذا المقطع : « على الصوفا ، امام صورة الوالد الميت ، انهارت ميرا ، سرى في دماغها ملل بطيء كحبات الجليد » الحقيقة انني بدأت اقرء ، بضايقي العمى : ترتيب ملفات العملاء بشركة التأمين ، ثم الاجابة على التليفونات ، وبضجرتي النوم بعد الغداء كل يوم ، كل يوم . كما انني صرت انزعج من مشاهدة الافلام والاستماع الى الراديو ، ووالدي تفرقني (يا للكلام الفصيح !) وهي تنفل في البيت لانه لايرجى ، وتحافظ على مواعيد طبيب اسنانها ، ويفضبن هاني ، فهو يحبس نفسه ويسافر معها مع كل لحن يفسزو بيروت . لهذا افضل ان انطفيء الان سريعا » . (جيدا لو اطفأنا المؤلفة اذن لاستراحت وراحتنا !)

وواضحة تفاهة اسباب هذا الملل الذي لايجسه القارئ قط وانما « ياخذ علما به » من قلم المؤلفة ... انه ناتج عن ترتيب ملفات وسماسع راديو ونوم بعد الظهر .. الخ بدلا من ان يكون مثلا ناتجا عن غشيان مبعثه لا انسانية الانسان في ميادين الحروب او تمزق النفس في صراعهما بين الخير والشر او عجز الانسان امام ادراكه عبثية الحياة .. وميرا هذه التي يبدو عليها القرف لاتمثل جيلنا الجديد . فان هذا الجيل قلق وليس قرفا . والفرق كبير بين الامرين ، ولعل ميرا فتاة غربية تنتمي الى جيل قد شاخ لان اجيالنا الطالعة ولا سيما الفتاة تعاني قلقا منتجا يدفعها الى ان تطور وضعها وتطمح الى كسب حقوقها كاملة وتنافس من اجل ذلك ، فليس امامها وقت تفسيه في الضجر والملل والسأم والقصر ...

وهكذا لانرى في الرواية بطلا يمثل اية مشكلة من مشاكلنا او يتلبس نفسية من نفسياتنا . ومن هنا نجد شخصيات « الالهة المسوخة » اشباحا لانفعال معها وانما استلهمتها المؤلفة من ذهن مجرد لايعرف ان يكسب مخلوقاته حياة محسوسة . وذلك عائد الى هوس الكتابة في التفقيش عن الغرابية في الاحداث والعواطف والافكار كما ذكرنا من قبل مما يعدهم عن التلقائية والبساطة والصدق واحتمال الوقوع ، وبالتالي فانهم لايمثلون اية نماذج من المجتمع الشرقي ولا يبرزون اية مشكلة من مشاكلنا

الاجتماعية الهامة . وبالإضافة الى ذلك فان تصوير النفسيات يتم عن ثقافة سيكولوجية ضعيفة ، ثم ان شخصيات الرواية بالاجمال بعيدون عن ان يتطوروا . فقد ظل نديم كما كان في البداية سكيما خليعا ، وثارت ميرا ، ولكن ثورتها كانت انقيادا للغير . اما عابده فهي الوحيدة التي تطورت اذ كانت على قيد الحياة ثم ماتت .. رحمها الله وغفر لمؤلفتها! وقد كان الاجدر بليلى بعلبكي ، ان كانت تعيش حقا وضع الفتاة العربية المعاصرة ، ان تأخذ نموذجا ايجابيا هو النموذج الغالب في جيلنا الجديد فتتمثل به تمرد المرأة العربية ونورتها لاستكمال حقوقها في الحياة لا ان تختطف نماذج ، ان لم تكن معدومة فعلا ، فهي شاذة ، ولا يمكن ان تعطي صورة حقيقية عن الفتاة ، فضلا عن ان مفهومها للحرية هو مفهوم مفلوط لان الحرية لاتعني ان تحطم الفتاة كل مايعلق اندفاعها نحو حياة مستهتر لا مبالية. وهذا ماتمثلة ايضا « لينا » في كتاب « انا احيا » ان « الحياة » في نظرها هي « ان تدخل مقهى » وتعاصر شبابا استهواها وترك عملا يزعمها وتبصق في وجه ابوين تعتبرهما عائقين لطفتها .

انها بالاجمال بطله سطحية خفيفة ، لاتتمتع باي حظ من علم او ثقافة او عمق ، هي تهتم باصابع الحمرة والكعب العالي اكثر من اهتمامها بآية مشكلة من مشاكل العالم وان كانت تذكر قرفها من المستعمرين واعوانهم بما فيهم والدها . وان مثل هاتين الفئتين ، ميرا ولينا ، لايمكن ان يجسدا آية ثورة من ثورات الفتاة العربية الجديدة التي تطمح حقا في « الحياة » ولكنها تتجاوز هذه المظاهر الى مفاهيم للحياة اعظم .

✱

تبقى قضية اللغة في الرواية ، ونحن نعتقد ان على الكاتب ، قبل ان يقدم على نشر نتاجه ، ان يستكمل اسباب الكتابة السليمة ، امسا « الالهة المسوخة » فيها اخطاء كثيرة جدا في الصرف والنحو والاملاء . ومن المزعج ان نسر هنا بعضها ونحن نتحدث عن قضايا اكثر اهمية ولكن لا بد من الإشارة اليها اشارة سريعة حتى نستدركها المؤلفة في كتبها القادمة:

- يمد ذراعه المتخشب . ص ٤٣ . الذراع مؤنثة .
- ليصق الناس عليه ويشفقون عليه . ص ٥٠ . الصحيح (ويشفقوا)
- واذا الوديان في عينها مهاوي . ص ٦٩ . الصحيح مهاو .
- يجمعها بشر ترفد في قفره . ص ٧١ . البئر مؤنثة .
- ارجوك ان تفسىء . ص ٧٨ . الصحيح تفسيني .
- ومع اني في سن الخامسة عشر . ص ٨٩ . الصحيح الخامسة عشرة
- نظيت من السرير . ص ١٠٦ . الصحيح نظطت .
- تركت حول عنقها المروج . ص ١١٤ . الصحيح الموجه
- واستلذت بالدوخة . ص ١١٧ . الصحيح استلذت
- لم تكن هناك علامة جسدية او نمي : الصحيح نم .
- قولي انك تحميه هو . ص ١٥١ . الصحيح تحمينه .
- اقل نعمة واهين . ص ١٦٢ . الصحيح اهون . (هان ، يهون ، اهون)
- وتلفت فاذا كل الساهرين واجمين . ص ١٦٢ . الصحيح واجمون .
- ونشر كفه على عينيه ثم رماه في جيبه ص ١٧١ . الكف مؤنثة .
- رفعت المرأة ذراعها العاري ص ١٨٠ . الذراع مؤنثة .
- وتتجلد شفتي . الصحيح شفتاني .

وبعد فلماذا تستخف المؤلفة بفصاحة الكلمة العربية ؟ من اين جاءت بهذه الكلمات : يتعمشق ، كزكت ، لحوست ، حشربنها ، مزتوتة ، خبيرة زاروب ، المفرطة ، المشرشرة ، مشلوحه ، انكرسخ ، تطوشني ، اعلوكه ، يبلط ، عربشي .. اهي تريد ان تطور اللغة العربية بخلق هذه الكلمات التي لاشك في ان مرادفاتنا الفصيحة اجمل واغنى ، ام انها لانريد ان تخرج حتى في اللغة ، عن المخطط الذي رسمته لنفسها قبل ان تبدأ بكتابة آية كلمة : الا وهو البحث عن الغرابية قبل كل شيء ؟ ان الالهة المسوخة تمسخ الفن القصصي ، وتمسخ الحياة ، وتمسخ اللغة ، فهل نتجنى عليها اذا وصفناها بانها رواية ممسوخة ؟

عابده مطرجي ادريس

الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث

ينظم غالي حكيم



ليست مجموعة ثابتة من الأصول الجمالية بقدر ما تهدف الى رؤية الواقع من زاوية خاصة .

نخطئ إذن في إطلاق كلمة مدرسة على أي اتجاه أدبي أو فني ، فكل أديب وفنان يتفرد بسمات فنية خاصة به رغم انتمائه الى اتجاه عام يشتمل على رؤية قطاع معين من الناس في بيئة معينة من المكان في عصر معين من التاريخ . الفن هو المدرسة الكبرى ، والاتجاهات المختلفة بمثابة السنوات الدراسية ، فالانحياز الكلاسيكي يمثل درجة ما في تطور الفن ، والانحياز الرومانسي يمثل درجة تالية .. وهكذا .

ولقد حدث منذ تسمت إحدى هذه المراحل بالواقعية لجرد ان روادها ينسخون الواقع كما يرونه بالعين السطحية الجامدة ، ان بلغت الاتجاهات الفنية درجة عالية من التشاؤم والتعقيد والتفرد ، جعل من الاستيعاب - اذا شئنا الدقة - تعميم اية تسمية على اتجاه أو فنان (٢) .

الفن بين الواقع والواقعية

بهذه المقدمة نلتقي مع الواقعية الاشتراكية كاتجاه اطلقت عليه هذه التسمية مع ظهور الحركة الاشتراكية في مجال تحقيقها الاجتماعي بالانحداد السوفيتي . فما قاله ماركس وأنجلز في كتابهما الضخم عن الادب والفن ، لم يشتمل على هذا التعبير . ولم يرد ايضا في تاريخ النقد الروسي رغم الميول الثورية التي تتضح في أعمال بيلنسكي وتشيرتشفسكي وهرزن ودوبرليووف . وهم الرواد الذين مهدوا للحركة النقدية في الادب السوفيتي المعاصر .

وانما جاءت هذه التسمية مع الاتجاه الادبي الذي ولد مع الأعمال الأدبية للكاتب مكسيم جوركي . ولم يولد التعبير مع المضمون الثوري لأعمال جوركي دفعة واحدة ، بل دعت بالواقعية الجديدة أولا تمييزا

بدأت تسمية الاتجاهات الأدبية والفنية منذ أواخر عصر النهضة . انتعشت حينذاك حركة جماعية تقتفي آثار القدامى من الإغريق والرومان وتستمد أصولها النظرية من أرسطو ، فسميت بالحركة الكلاسيكية لترسمها خطى الأقدمين فيما أبدعت من آثار ظل الطابع المدرسي سميتها الرئيسية . ولم يكن هذا الاتجاه إلا تعبيراً فنياً عن يقظة العالم الأوروبي من وهاد القرون الوسطى ، وقد تجسدت اليقظة في اجتراح القديم احتجاجاً واعياً على ظلام تلك الفترة التي سادت فيها آداب الكنيسة وفنونها . وكانت الكلاسيكية تعبيراً موفقاً لعملية الاجترار هذه .

غير ان المجتمع - كبقية أشكال الطبيعة - لا يعرف حالة السكون . فالتفاعلات المستمرة بين جنباته تتطور به من صورة الى أخرى ، والصورة الجديدة للمجتمع البشري فور انهيار النظام الإقطاعي أوضحت ملامح الفرد وبرزت خطوطه وأحلامه لدرجة كبيرة . تمثلت هذه الأحلام في الطموح والنزوع القائم الى التفوق ، مهما اعترضت طريق الفرد عقبات وأحوال . ومن الأحلام والطموح وخيبة الأمل أمام الصعاب ، تلونت عيون قطاع عريض من البشر في بداية القرن التاسع عشر بالوان غائمة باهتة سميت رومانسية فأوجزت التسمية روح العصر بتلخيصها سمات فرد ذلك العصر ، وتمييزها بينه وبين إنسان المجتمع الإقطاعي ، إنسان عصر النهضة ، ولم تثل التسمية غير هذه الأهداف حتى دعاها بعض النقاد بالحالة النفسية أقرب منها الى الاتجاه الأدبي والفني (١) . بينما دعاها آخرون بكلاسيكية المحدثين (٢) . أي ان الرومانسية لا تعني مجموعة من القواعد الفنية ، بقدر ما تعني الخصائص العامة لعصر معين . وجاء الأدباء والفنانون واثارهم خلاصة تعبيرية لذلك العصر .

وفي موازاة الانحياز الرومانسي ، كان هناك قطاع آخر استقبال التغير الاجتماعي على نحو مختلف . تلمذت انسانية هذا القطاع على قوانين نيوتن في الجاذبية وقوانين مالتس في الاقتصاد ، وغيرهما من علماء ومفكري الاتجاه الميكانيكي لفهم الإنسان والكون والمجتمع . وتباورت نظرة هذا الاتجاه في الأدب بان ينقل الفنان الواقع المرئي المباشر صوراً طبق الأصل اطلق عليها لقب الواقعية كتعريف دقيق لتصوير الواقع بطريقة آلية . واطلق عليها مرة أخرى الواقعية النقدية تعريفاً لما قد توحى بل الصورة الفوتوغرافية للواقع من نقداً تلقائية له . وحين ظهرت قوانين الوراثة العنصرية برزت في الآداب والفنون محاولات تأخذ من تلك القوانين سنداً لها ، ودعت نفسها بالواقعية الطبيعية . رفضت نظرة الأخذين بالجبرية الاقتصادية في محيط الواقع الاجتماعي ، وتبنست الجبرية العنصرية لرؤية ذلك الواقع .

ولنحفظ بعيننا تسميات عديدة ، يتركز بعضها على عنصر المصادفة كالبرناسية التي شاعت بين بعض الشعراء في فرنسا اصعدروا ديواناً لهم يحمل هذا الاسم « وهو لأحد جبال اليونان ، وكان مهبطاً لآلهة الشعر والوحي والالهام كما تفيد الأساطير » . ولعله كان رمزاً لتحليقهم بعيداً عن أرض الواقع ، تماماً كما حدث للرمزية والريالية والدادية ، فجميعها

(١) Readt-The Meaning of Art, p. 81

(٢) المصدر السابق

(٣) وذلك تبعاً لتعدد حياة المجتمع الإنساني الحديث بعد اجتيازه عقبات البداوة الى الحضارة المتناهية التعقيد .

الفني ، والتي يختلف بواسطتها كل فنان عن الآخر ، او التي يختلف بها اتجاه فني عن الآخر . والماركسية ليست الا منهجا للتفكير . ومن الخطأ الفادح اذن ان نفهم تسمية الدلالة الاجتماعية لهذا المنهج على تسمية الاتجاه الفني الآخذ بنفس المنهج .

والسبب الثاني الذي يدعنا ندقق في بحث هذه النقطة كونها تفصح عن تيارين متناقضين ، قاد اولهما انجلز حين قال صادقا « ان الاعمال الفنية تعبر جميعها عن رأي في الوجود ، وترجم عن موقف حيال النظام الاجتماعي القائم ، وعن نقد ، وامل ، وانجاء .. ولكن ذلك الاتجاه متولد من العمل الفني نفسه ، ومن كونه صورة للحقيقة، اذ ليس للمؤلف ان يتدخل ليملي حكمه او يفرضه ، لان الوقائع التي جاء بها وعرضها لا تحتاج قط الى شفيع » . وقاد لينين التيار الآخر حين قال : (على الادباء والفنانين ان يشعروا للملايين من الايدي العاملة ادبا حزبيا بكل ما تحمله الكلمات من معان قوية) (٧) . وما يزال التياران على قيد الحياة بين النقاد السوفييت المحدثين ، بينما نقرأ لاحدهم « انه لمن الصعوبة ان نحدد عملا فنيا واحدا في الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالي » (٨) أي بعفوية وتلقائية ، يردد نافذ آخر قول بليخانوف : (ان قيمة الانتاج الفني تحدده بشكل نهائي قيمة مضمونه) .

والخطورة في التيار الاخير سوف نلمسها في عرضنا للقضايا التي اثارها نفس الاتجاه في نقدنا العربي الحديث .

★

والناظر بالاتجاهات الاجنبية ليس جديدا على النقد العربي . فقد تأثر النقاد العرب القدامى بما وضعه ارسطو من كتب في الشعر والخطابة (٩) وتأثر نقدنا الحديث منذ نشأته بشعرات النقد الانجليزي عن هازلت ووردزورث كما يتضح في « الديوان » . وبرز مع تطور مجتمعنا اتجاه اكثر تقدما ومنهج اكثر علمية في كتاب « التجديد في الادب الانجليزي » لسلامة موسى ، ويتبلور هذا الاتجاه رويدا فسي مؤلفات اسماعيل انعم عن الزهاوي والحكيم وطه حسين . ولم يقف الاتجاه الاول عند خطواته الاولى ، بل استعان بالابحاث السيكولوجية الوافدة كما نلمح ذلك في كتاب العقاد عن ابن الرومي ، وفي كتاب محمد خلف الله عن الادب من الوجهة النفسية . وكانت آراء محمد مندور حول الشعر المهملوس وكلمات انور المعداوي حول الاداء النفسي ، امتدادا اكثر تطورا لنفس الاتجاه . كما عثر الاتجاه الآخر على امتدادات معقدة في دراسات لويس عوض ، وبخاصة في مقدمته لكتاب « بروميتيوس طليقا » و « الانجليزي الحديث » (١٠) .

ولقد مضى تطور النقد في ادبنا الحديث - الى حد ما - في خط مواز لحركة التطور الاجتماعي في بلادنا . بحيث كان التيار المتخلف في نقدنا الادبي يرتبط تلقائيا بالوان متخلفة من الابداع الفني . والتخلف هنا في الرؤية الاجتماعية والقيمة الجمالية على السواء . فالنقد الذي كان يعنيه الثروة اللفظية للقصيدة فحسب ،

(٧) قد لا يفي النصان بالتعبير عن الخلاف الشديد بين انجلز ولينين ، ولمن يريد التوسع ان يطالع اعتراضات لينين على انجلز في كتبه المسمى ب (روح الادب الحزبي) والمدرج في اعماله المختارة . (٨) فاديم كوزينوف - مجلة الادب السوفييتي - الطبعة الانجليزية - عدد ٣ سنة ١٩٦٠ .

(٩) شوقي ضيف - مقدمة كتاب (النقد) - دار المعارف بالقاهرة (ص ٦) .

(١٠) لست انسى الاعمال النقدية الممتازة التي صدرت في البلاد العربية الاخرى ككتاب (الغريال) لميخائيل نعيمة . كما لست انسى الاعمال المبكرة للدكتور طه حسين كاحد معالم نقدنا الحديث . ولكني افضل في هذه النقطة ان ابين الخطوط الرئيسية المهيمنة للبحث بصفة خاصة .

لها عن الواقعية القديمة في الادب الاوروبي ، ودعيت حينها بالواقعية الثورية لما تحتويه من قيم ايجابية في بناء المجتمع . ثم دعيت بالواقعية الاشتراكية للترفة بينها وبين الواقعية في فنون الغرب .

هذه هي اسباب التسمية ، وهي في النهاية لاشكل تيارا فنياسا معينا ، وانما تؤكد اتجاها جديدا في رؤية الواقع يستند اساسه الفلسفي على الماركسية كنظرية في الطبيعة والمجتمع . ولقد كانت الاتجاهات الادبية جميعها تستند على دعائم فلسفية عبر العصور . ولكن الرؤية الاجتماعية للماركسية تحتم على الاخذين بها في المجال النظري ، الاخذ بها في مجال التطبيق . وهكذا تحتم على الفنان الذي يستشير بالرؤية الماركسية للمجتمع ، ان يعكس هذه الرؤية بعفوية وتلقائية في عمله الفني .

وينبغي ان نشير في البداية الى انه ليست هناك نظرية theory ماركسية في الفن ، وانما هناك نظرة outlook ماركسية للفن ، والماركسية نفسها ليست مذهب doctrine وانما هي منهج method للتفكير . وحينئذ يصدق لوفافر بقوله : ليس ثمة فن ماركسي (٤) .

والمتبع لتطور النقد الادبي في المجتمعات الاشتراكية من جهة ، وعلى يدي النقاد « الماركسيين » في الغرب من جهة اخرى ، يحس تماما بازمة تغيير الواقعية الاشتراكية بعد جريانه على الاسنة دون مراجعة وبغير تمحيص . فاذا قرانا للنقاد الانجليزي رالف فوكس فصلين كاملين عن « الماركسية والادب » و « الواقعية الاشتراكية » لم نحظ بتفسير فني للتعبير ، بل يؤكد لنا اهمية الدلالة الاجتماعية للعمل الادبي ومعنى انبثاقها من الفلسفة الماركسية (٥) . ونطلع في كتاب جورج طومسون عن « الماركسية والشعر » على تطور فن الشعر منذ فجر التاريخ .

ونفيد من المؤلف كيف استخدم المنهج العلمي في بحث موضوعه على نحو رائع (٦) . ولكننا لانحصل من اية بحوث نقدية في الواقعية الاشتراكية على تدليل مقنع لهذا التعبير ، بما في ذلك كتابات جوركي .

اما الكاتبان اللذان تممقا هذه النقطة فهما اندريه جدانوف وجورج بليخانوف . اكتفى الاول بقوله ان الفن (لا يعكس الواقع بصورة مدرسية جامدة ، او على اعتباره واقعا موضوعيا فقط ، بل يقدمه في تطوره الثوري) . وهو يفرق بذلك بين الرؤية اليكسانيكية للواقع ، وبين الرؤية العلمية . واكتفى الثاني بتحليل الصلة القائمة بين الفن والحياة تحليلا عميقا يعتمد المنهج الجدلي . ولم يدل الكاتبان كلاهما على صحة الواقعية الاشتراكية ، بل ان احدهما - بليخانوف - لم يستخدم التعبير على الإطلاق .

والاهمية القصوى التي تضطرنا الى التناهي في بحث هذه النقطة ترجع لسببين : اولهما ان هذه التسمية لا تتفق مع تطور التعابير الفنية . فالاتجاهات السابقة مثل الكلاسيكية والرومانية والواقعية كانت تمثل رؤى معينة للواقع . فاذا جاءت الماركسية بنظرة جديدة للفن والواقع فانها تشكل اتجاها يمثل رؤية فلسفية للواقع ، ولا نقول رؤية اشتراكية لان هذه اللفظة تعني التحقيق الاجتماعي للرؤية الفلسفية وليست هي الرؤية نفسها . وهكذا نخطئ بتعبير الواقعية الاشتراكية لاقتضاره على دلالة العمل الفني وحدها . ذلك ان الاساس الفلسفي للتعبير - وهو الماركسية - يعطينا النظرة الاجتماعية دون النظرية الجمالية ، فيستحيل اذن ان نعم تسمية فلسفية او اجتماعية على اعمال فنية . والترفة الحاسمة بين هذه الاعمال وبين غيرها هي مجموعة الخصائص الجمالية للعمل

(٤) راجع كتابه « في علم الجمال » ترجمة محمد الميتماني - دار

المعجم العربي بيروت (ص ٥١)

(٥) انظر كتابه The Novel and the people عن دار

النشر باللغات الاجنبية - موسكو - ١٩٥٦ .

(٦) Thomson (G) «Marxism & poetry» , London L.W. 1945

في السياسة ، وكانت عواطفه كلها تنجس الى الطبقة المفضى عليها بالزوال ، ورغم ذلك - يقول انجلز - « فقد صورت اعماله الراحمة حتمية انهيار هذه الطبقة ، فكان بلزاق من اكبر انتصارات الواقعية » . ويعلق الأستاذ حسين مروه بأنه (لا ينتهي من قيمة اديب من هذا الطراز ان تكون عاطفته الى جانب القوى المتهارة ما دام اديبه يفضح انهيارها ويكشف اغلالها) (١٢) . وكان بودي ان يقول « ما دام اديبه صادقا » ، لان الصديق وحده هو الذي قاد بلزاق - بغير الفلسفة الماركسية - لان يؤكد بالتعبير الفني انهيار طبقته الاجتماعية . . تماما كما اشار ماركس الى اعمال شكسبير . خلاصة هذه النظرة الصائبة ان « الصديق » هو المعيار الوحيد للفن الاصيل . وصديق الفنان لا يرتدي ثوبا اخلاقيا ، وانما يكتسب دلالة فنية . بمعنى ان الفن « هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة » (١٤) فلا نملك ان نطلب اليه الا شيئا واحدا هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما يشعر به . والضابط الحقيقي للاحساس بهذا التكافؤ هو الوحدة الدينامية التي نستشعرها في النسيج الفني ، فتصبح الصياغة الجمالية هي الفصل في تقييمنا للفن ، اذ هي التي تعطيه نوعيته الخاصة . اي ان الفن يستمد مادته من الحياة ، ولكنه يهب هذه المادة شكلا نوعيا خاصا هو الشكل الفني (١٥) وبذلك لا نستطيع ان نصف هملا ادبيا ما بالرجعية او التقدمية اذا شئنا ان نكون نقادا للادب . اما الباحث الاجتماعي والكاتب السياسي فيمتلكان هذا الحق . وعندئذ لا يكون عملهما نقدا ادبيا . يقول هنري لوفافر ان الفنون الدينية ليست سلبية على الاطلاق « . . لان كل فن انما هو فن انساني ، والفن الذي لا يتضمن نزعة انسانية ، ليس لنا ان ندعوه فنا غير انساني » (١٦) . ولما كان الصديق هو المعيار الوحيد لنجاح العمل الادبي فنيا ، فاننا لا ندهش حين يؤكد فاديم كوزينوف « بأنه من الصعوبة ان نجد عملا ادبيا واحدا في الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالي بطريقة او باخرى » .

وهكذا لم يوفق نقاد الدعوة الجديدة في ادبنا الحديث ، حين وضعوا ادب موريل وجويس واليوت ومحفوف والحكيم وعبد القدوس في فئس الانهام . ونحن نواجه يذكر هذه الاسماء مشكلة الطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها الفنان ، لان اولئك النقاد كادوا يجزمون بان كل من ينتمي الى الطبقة المتوسطة او العليا ينزل بالضرورة الى مهاوي الرجعية (١٧) فيقول عبد العظيم انيس في مقدمة حديثه عن الرواية المصرية : (ان من المهم ان نؤكد قبل الاستطراد ان نجيب محفوظ كاتب البرجوازية الصغيرة) (١٨) ويصبح هذا الحكم التقديري المسبق هو القاعدة التي ترتفع فوقها كافة احكامه التقييمية ، ويوضع اسم الفنان تبعا لذلك في خانة كتاب البرجوازية وهي التعبير الذي يفرق به بين هؤلاء والآخرين من الكتاب « الاحرار » فهذا ما توصل اليه الدكتور انيس حين قال عن نجيب محفوظ (. . والحقيقة انه حين يعبر عن مأساة البرجوازية الصغيرة ، فانه يعبر بالدرجة الاولى عن مأساته هو ، وحدود فهمه هو ، وهو موقف عام لكل كاتب) (١٩) . ويضرب لنا مثلا على ذلك باحدى شخصيات رواية القاهرة الجديدة

او الاحساس العاطفي الذي تشعه ابياتها فقط ، انتهى بان اقام حاجبا بين الفنان والتجربة الانسانية التي تكسب عمله الفني دلالة الشمول . بينما راح النقد الذي تعنيه الدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية معا ، يعمل جادا على تطوير فنوننا وادبنا الى مستوى ارفع . كان سلامه موسى يتادي بان يرتبط النقد الروس بالدراسة والتحليل ، كي يقدم نموذجا لما يجب ان يكون عليه نقدنا المحلي . وجاء لويس عوض اكثر تحفظا ، فاستعرض تاريخ الحركات الادبية في اوربا مدلا على ان الفن مرآة التطور الاجتماعي . وعلى هذا النحو مضى الاتجاه المتقدم في نقدنا ناقصا ، اذ اعتمد بصورة مطلقة على رسم الخطوط العريضة « العامة جدا » كما فعل سلامة ، وعنى بضرب الامثلة من الخارج كما صنع الشوباشي ، واكتفى بالتحليل التاريخي كما نرى في اعمال لويس . لذلك كان ينقص الاتجاه دعائمان غاية في الاهمية (وبغيرهما لا يصبح متكامل) وهاتان هما : الدعامة الفلسفية اي المنهج النظري ، والنقد التطبيقي على ادبنا المحلي . ولم يبدأ هذا التكامل بصورة منظمة الا منذ عشر سنوات حيث بلغت الحركة الوطنية في تطورنا الاجتماعي درجة عالية من التقدم . وتنبه رواد المرحلة الجديدة الى كل ما يملأ سوق القراءة باسم الانتاج الادبي . كانت هناك مئات الاعمال الهابطة من شأنها تميع الوجدان الاجتماعي للمواطنين باسم الفن ، والفن منها براء . وهكذا توجهت عناية اولئك الرواد الى مضمون العمل الادبي ، كي يؤدي وظيفته الاجتماعية في المسار التقدمي للمجتمع . وهنا برزت - على الفور - اولى قضايا الاتجاه النقدي الجديد في المجال النظري :

١ - الفن بين التقدم والرجعية

تساءل الاتجاه : اليس للادب والفنون دور اجتماعي ؟ وبالتالي الا ينبغي ان نصف الاعمال الادبية الخالية من الهدف الاجتماعي التقدم في خانة الثقافة الرجعية ؟ ثم ما هو واجب الناقد ؟ هل يقتصر على دراسة الاشكال الفنية من حيث قيمتها الجمالية ، ام ان واجبه الآن كشف القيمة الاجتماعية للعمل الادبي ؟ . وتوالت امثال هذه الاسئلة كنتيجة منطقية لاشتداد حركة التحرر الوطني ، وانتفاء اصحاب النظرة النقدية الجديدة الى اتجاه سياسي تقدمي ، وغلبة الكتابات الهابطة في السوق باسم الادب والفن ، وانتشار الوان مذهلة من الانحلال في اخطر مرحلة وطنية من تاريخنا الحديث .

كانت هذه هي الاسباب المباشرة وراء تقسيم الدعوة الجديدة للادب الى قسمين : رجعي وتقدمي . لم يكن هناك الاساس الفني او الفلسفي للتقسيم ، وانما كانت اندفاعا تلقائية بمثابة رد فعل عفوي لما آلت اليه سوق القراءة من عفونة وهبوط . لكن هذه الاندفاعات سرعان ما استولت على وعي اصحابها فصاغوها في مبادئ فنية فلسفية وقالوا بان (العمل الادبي يكون تطورا تقدميا بمقدار ما يكون اقرب واصدق تصويرا للحركة التاريخية التي تدفع القوى الجديدة الى التطور ، وبمقدار ما يكشف عن الصراع القائم بين هذه القوى وبين القوى القديمة البالية التي يريد التطور الاجتماعي اقتلاعها من مكانها في المجتمع ، بعد ان انتهت مهماتها التاريخية) (١١) . اما الادب الرجعي فهو (الذي يتجاهل - عن قصد او عن غير قصد - فعل حركة التاريخ هذه ، يتجاهل القوى الجديدة النامية ، وينصرف همه في العمل الادبي ، الى الفئة التي تعوق حركة الولادة والتجديد ، يؤكد مصالحها ويزيد « فضائلها » . .) (١٢) .

وليس شك ان هذه الكلمات تفيد الباحث الاجتماعي او الكاتب السياسي ، اما طبيعة العمل الفني فتستوجب حديثا آخر حول كيفية تحقيق هذه الفلسفة في الفن . لقد كان بلزاق « محافظا »

(١١) حسين مروه - قضايا ادبية - دار الفكر بالقاهرة (ص ١٢) .

(١٢) المصدر السابق (ص ٢١) .

(١٣) المصدر السابق (ص ٢٣) .

Hudson : Introduction to the Study of Literature, p 349 (١٤)

(١٥) هنري لوفافر - المصدر السابق - (ص ٣٥) .

(١٦) المصدر السابق (ص ٥١) .

(١٧) نسوا ان ابناء هذه الطبقات في ميدان السياسة - لا

الفن - هم الذين قادوا حركات التقدم الثورية في العالم .

(١٨) انظر كتاب « في الثقافة المصرية » - دار الفكر الجديد

بيروت - (ص ١٥٤) .

(١٩) المصدر السابق (ص ١٦٥) .

فيقول (ان مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية هي التي قصت على علي طه في الرواية وقدمه لنا في هذه الألوان الباهتة البنية) (٢٠) . لماذا ؟ .. (..) لان نجيب محفوظ لم يعكس لنا اساسا الا جانباً من القاهرة الجديدة ، اما جوانبها الاخرى المتمثلة في مظاهرات الطلاب السياسية ، واضرابات العمال النقابية ، فلن تجد لها امراً يذكر عنده (٢١) .

ولا ريب ان طبقة الفنان عنصر هام في تكوينه الذاتي ، ولكنها ليست بالعنصر الوحيد . واكثر الادباء اصالة - يقول لا نسون - هو الى حد بعيد راسب من الاجيال السابقة وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة ارباعه من غير ذاته (٢٢) . وابتداء الطبقة الواحدة يستجيبون لاهوالها الاجتماعية حسب ظروفهم الفردية الخاصة ، فلن تكون الطبقة - اذن - فيصلا في التكوين الفلسفي للفنان ، ولن تكون الاعمال الادبية تابعة لطبقات اصحابها بطريقة عفوية . والكاتب نفسه يعتبر الشراقوي من الادباء الاحرار وهو من ثروة الريف ! ولم تكن (الارض) قصة الفلاحين ، بقدر ما كانت قصة (القرية) بما تشتمل عليه من مستويات اجتماعية مختلفة .

ولم اكن اود مناقشة الدلالات الاجتماعية في الاعمال الادبية منعزلة عن اشكالها التصويرية ، فليس هذا هو النقد الادبي . ولكن قصدت الى ايفاح القصور الذاتي في ذلك المنهج لدرجة ان النتائج المتولدة عن هذا القصور تلقي قيمة المنهج . فرغم انتساب فرانسوا

(٢٠) المصدر السابق (ص ١٦٧) .

(٢١) المصدر السابق (ص ١٦٨) .

(٢٢) منهج البحث في الادب - ترجمة محمد مندور - دار

العلم للعلماء (ص ٢٣) .

صدر اليوم :

الثوري العربي المعاصر

للاستاذ ناجي علوش

✽ يبحث بتفصيل وبدقة تطور الفكر القومي منذ عصر النهضة حتى نهاية الحرب العالمية الاولى .

✽ وهو القسم الاول من دراسة موسعة للفكر الثوري العربي المعاصر .

دار الطليعة للطباعة والنشر

بيروت - ص.ب. ١٨١٣

موريلك ونجيب محفوظ الى الطبقة الوسطى او العليا ، جاء فنههما زلزلا قاسيا لهذه الطبقات . لانهما كانا يمتلكان ذلك المييار الوحيد في نجاح العمل الفني : الصدق ! ومن الخطأ اذن ان نستخلص الموقف الاجتماعي للفنان بمجرد تعبيره او انتمائه الى طبقة معينة ، او لان احد شخوصه له نظرة اجتماعية معينة . وانما نستخلص ذلك الموقف من الاثر العام للعمل الفني . ولما كانت هذه العملية تقتحم مجالات جديدة غير النقد الادبي ، فان وظيفة الناقد تتحدد بقدرته على استخلاص عنصر الصدق من العمل الادبي من خلال تقييمه له .

ولا تستند عملة التقييم هذه على موضوعات او مضامين الاعمال الادبية الا من حيث اتصالها وارتباطها بالنسيج الفني ككل . فلا ندين احسان عبد القدوس لانه يطرق موضوعات بذاتها تهبط في الموازين الخلقية الى الحضيض ، بل لان هذه الاعمال تهبط في موازين النقد

الادبي الى القاع ، بمستوى النسيج الفني لاعمال هذا الاديب - بما تحتويه من قيم فنية واجتماعية - ما تزال رابضة في طور متخلف من اطوار التاريخ الادبي . وعندما نتحدث عن مسرحية « اهل الكهف » لتوفيق الحكيم ، فاننا نذكر على الفور انها اول دراما مصرية ، ولا نسارع الى القول بانها « من الادب الرجعي لفلسفتها المشائمة » (٢٣) .

بل يعمد الناقد الى تحليل نسيجها فيبين مصادر هذه الفلسفة من بنائها الدرامي وظروف كاتبها وتفاصيل مرحلتها الحضارية . ولا نستطيع ان نطلق الحكم على الادباء والفنانين الذين لم يتناولوا قضايا اجتماعية محددة في ادبهم وفنهم ، لان هناك قضايا اخرى كثيرة لم يصل المنهج الماركسي نفسه الى حلها ، فهل يمكن ان نقيم حاجبا بين الفنان وهذه القضايا ؟ اذا تساءل اديب ما في انتاجه عن

مصير الجنس البشري ، او تخصص في التعبير عن دلالة الوجود الانساني ، فبأي ميزان نحكم على ادبه بالعلو والانطواء والرجعية ؟ يخيل الي ان جيمس جويس و ت. س. اليوت حين عبرا عن مأساة الانسان الحديث ، كانا اكثر التصاقا بهوموم البشرية من الذين يصورون آلامها في جزئيات تقريرية ساذجة . واذا قيل بان مضمون رواية يوليسيس (هو الانهيار والتناقض والتفكك والانحلال التي تتميز بها الحضارة الحديثة ، وباطال الرواية عناصر مربضة مهزومة بحركتها الانحراف والشذوذ ، وتجمعها الفجعة الحضارية الواحدة) (٢٤) . اذا قيلت هذه الكلمات الا تكتمل بقولنا « وهذه رؤية صادقة للحضارة الحديثة » بدلا من تصنيفها باحدى خانات الادب الرجعي ؟! واذا قيل عن اليوت (سواء بسواء كجويس) يحمل على الحضارة الصناعية الحديثة ويتهمها بانها ارض خراب لا خصوصية فيها ، وبان انسانها كائن اجوف مليء بالفراغ والقش والتفاهة) (٢٥) الا يجدر بنا حينئذ ان نضيف الاسباب الكامنة خلف هذا الاحساس الحقيقي الصادق ، ولا نتورط في ان نضع بين فكي المفصلة حلقة رائدة من تطور الشعر الاوروبي باكماله ؟!

ولكن هذه الاخطاء جميعها جاءت نتيجة طبيعية لفهم قاصر لوظيفة الناقد الادبي . لقد تحدث الدكتور عبد العظيم انيس عن مجموعة من الروائيين المصريين ، فلم يتحدث عن خصائصهم الفنية قط ، وكأنه يتحدث عن اعمال سياسية محض . وقد توهم في بعض الاحيان انه يتحدث عن القيم الفنية حين يصف الشرقاوي قائلاً « فانت معه تضحك وتبكي كأنك في الحياة نفسها » (٢٦) وكانت هذه الجملة - وامثالها - اعترافا حاسما بان الدكتور لم يستهدف ابدا دراسة نقدية ، وانما اراد ان يهدينا بحثا في السياسة والمجتمع . وفي حدود هذا الهدف المتواضع لم يتمكن من استقراء النظرة الصحيحة والحكم الصواب .

(٢٣) محمود امين العالم - في الثقافة المصرية - (ص ٨٨، ٨٧) .

(٢٤) المصدر السابق (ص ٤٥) .

(٢٥) المصدر السابق (ص ٤٦) .

الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع ، في الأسلوب الذي يعبر به الكاتب عن هذا الموضوع) .

أوضحت هذه النماذج ان الاتجاه النقدي الجديد لم يصف جديدا الى الفهم القديم لطبيعة العمل الفني . فهو يتحدث عن (الصورة) و (المادة) كشيئين منفصلين رغم تآكيده التفردي بوحدة عضوية بينهما . كان تأكيده تقريريا لان الوحدة التي اشار اليها تختلف عن الوحدة الدنيائية في العمل الفني ، للدرجة التي لا ينبغي معها ان نقول بان هناك وحدة ، وانما هناك عمل فني . فالتفاعل الذي يتخلله الاتجاه في العمل الادبي اقرب الى الميكانيكية منه الى التفاعل الثقافي ، وبدو هذا واضحا عندما يتوهم انه (لو استعان اهرنبرغ بالصورة الادبية لرواية جويس لتحولت احداثه الروائية من حركة نامية صاعدة الى حركة ناكسة داخل ابطاله ولجمدت الحركة ونقلت ومات الاتجاه) (٢٤) او انه (لو اتخذ مايكوفسكي نهج اليوت الشعري سبيلا له ، لاراق دماء شعره واسكت نبضاته ، ولانطوى مضمونه مريضا عاجزا) (٢٥) ، وكان ادوات التعبير الفني تحصل في كيانها المرض والعجز او الصحة والكمال . ان الخطأ البديهي في هذه الفكرة يعود لسببين : اولهما ان الذين قالوا بها فهموا التفاعل بين الشكل والمضمون على اساس ميكانيكي ، فظنوا ان نوعية الاداة الفنية تشكل نوعية المضمون . بينما الفهم الصحيح يقول ان مهارة الفنان في استخدام اية وسائل تعبيرية يسهم بصورة ممتازة في توصيل القيمة الانسانية للعمل الفني . وربما كان السبب الثاني هو ذلك الاعتقاد بان ثمة اسلوبا واقيا واخر ليس كذلك . ويحسم الناقدا السوفييتي فلاديمير دنبروف هذه المشكلة عندما يؤكد بانه ليس هناك شيء يدعى الاسلوب الواقعي ، وللفنان مطلق الحرية في استخدام اساليب القدامى والحديثين على السواء (٢٦) . ومن يتذرع بالماركسية ، فليعد الى الفكر الكبير هنري لوفافر ليستمتع اليه كيف يستنكر ان يتحدث « عن صفات ماركسية ليدع الفنان جماليا (٢٧) .

وقادهم ذلك التفسير الميكانيكي للتأثير المتبادل بين الشكل والمضمون الى ادراك الصلة بين المضمون والشك بنفس المنهج . يذكر الدكتور انيس ان المضمون الباحث اليت لشخصية علي طه في رواية نجيب محفوظ صاغ لنا هذه الشخصية في الوان باهتة ميتة (٢٨) . تورط الدكتور بهذا الرأي بفعل الفهم الميكانيكي للعلاقة الداخلية بالعمل الفني بين عناصره المختلفة . ان الشخصيات السالبة والباهتة في المجتمع الانساني ليست الا « خامة » بالنسبة للادب ، لا تلك التأثير في قيمة الجمال الفني او نوعية المضمون الانساني . لان هذه جميعا تعتمد بصورة نهائية على نوعية الفنان نفسه : أي ما نسبة ذلك الشيء الرائع في وجدانه ، والذي ندعوه بالفن ؟ . اننا نغامر بالحقيقة حين نطلق مع بليخانوف من هذه المسألة القائلة بان مضمون العمل الفني يحدد بصورة حاسمة قيمة هذا العمل . انها نظرة قاصرة عن ادراك طبيعة العمل الفني ، المليء بالحركة الحية المتفاعلة على غير هذا النحو الميكانيكي الذي عارضه انجلز « حين اعترض على تلك الامثلة التي لم تكن الصورة فيها التعبير العضوي عن الفكرة ، يعني حين كانت الفكرة مضافة من الخارج وبشكل متعسف » (٢٩) . ويقتررب النقد الاوروبي الحديث خطوة نحو الادراك الصحيح لهمة الناقد الادبي عندما يقرر احد

وكانت هذه الاخطاء جميعها - مرة اخرى - نتيجة طبيعية لفهم النقد والفن فهما خاطئا . ومن ثم يتحتم ان ندرس هذه النقطة من خلال القضية الثانية في المجال النظري لهذا البحث :

٢ - الشكل والمضمون في العمل الادبي

وما كانت هذه القضية لتكون على جانب من الخطورة ، لولا اننا ظللنا فترة طويلة سجناء مرحلة متخلفة في تعريف العمل الادبي . اذ اقتدت مؤلفاتنا النقدية الحديثة بترائنا القديم في تقسيم الادب الى صورة ومادة او شكل ومضمون . فظلت الاختلافات التي تميز بين ناقد واخر في هذه الدائرة المحدودة المغلقة . فريق من انصار القديم راو يردد بان صورة الادب هي اللغة ومادته هي الموضوع . وفريق اخر يرى القالب الفني لا يقتصر على المعنى ، ويضيف اليه اسلوب المقالة ، فيصبح ذلك القالب هو المنهج التعبيري للكاتب ، ومضمونه هو الفكرة التي يصوغها القالب .

وجاء رواد الدعوة الجديدة في نقدنا الحديث ، وقالوا بان التعريفات القديمة يصورها القصور . فالاشكال التعبيرية ليست هي اللغة واسلوب المعالجة فحسب ، وانما صورة الادب (هي عملية داخلية في قلب العمل الادبي لتشكل مادته وابرار مقوماته . ونحن لا نصف الصورة بانها عملية ، مشيرين بذلك الى الجهد الذي يبذله الاديب في تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تتصف به الصورة نفسها في داخل العمل الادبي نفسه ، فهي حركة متصلة في قلب العمل الادبي ، تنبصر بها في دوائره ومحاوره ومنطقاته ، وننتقل بها داخل العمل الادبي من مستوى تعبيرى الى مستوى تعبيرى اخر حتى يتكامل لدينا البناء كائنا عضويا حيا) (٢٧) . اما مادة الادب (فهي احداث ، لا من حيث انها احداث وقعت بالفعل ويشير العمل الادبي الى وقوعها ، بل هي احداث تقع وتحقق داخل العمل الادبي نفسه ، ويشارك التدفق الادبي في وقوعها وتحققها ، وهي بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضي بعضها الى بعض افشاء حيا لا تصف فيه ولا افتعال) (٢٨) . والعمل الادبي اذن (هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية متكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا) (٢٩) .

وأدت هذه التعريفات بادى الامر الى حدوث التباسات كثيرة في اذهان الادباء ودارسي الادب . غير ان الامثلة العديدة التي ضربها الاستاذ محمود العالم والدكتور انيس اوضحت الى حد كبير ما يعنيه بكل من هذه التعريفات . وكان مثلها الاول هو رواية جويس اذ قال بان الوسائل الصياغية التي استخدمتها هذا الفنان كالمونولوج الداخلي اسهمت في الوقوف بالصورة الادبية عند مضمونها الربض (٣٠) . كذلك حالت الخصائص الجمالية في شعر اليوت بينه وبين (الكشف عن الجهود الصادقة للكفاح والتحرر والبناء) (٣١) . وتحدث الدكتور انيس عن « خطأ » نجيب محفوظ في احد مضاميه ، ويعلق الاستاذ حسين مروة (. . وقد ادى هذا الخطأ في المضمون الى خطأ في تكوين شخصية انسانية من شخصيات الرواية وهذا معناه الخطأ في الصياغة الروائية) (٣٢) . ويقرر العالم بصدد مسرحية « اهل الكهف » : (ان مصدر عجزها الفني ان فلسفة المسرحية مستمدة لا من نبض الواقع الحقيقي ، وانما من فلسفة تتأمل الواقع دون ان تتحرك معه ودون ان تشترك فيه ودون ان تضيف اليه) (٣٣) . كيف ذلك ؟ (لان الواقعية لا تتمثل فقط في اختيار الموضوع ، وانما في

(٢٤) المصدر السابق (ص ٤٦) .

(٢٥) المصدر السابق (ص ٤٧) .

(٢٦) كان اواجون من دعاة السريالية ، ثم تحول الى الماركسية ،

فأحسننا في اشعاره الجديدة كيف أفاد من الخبرات الجمالية في ظل السريالية .

(٢٧) في علم الجمال (ص ٥٥) .

(٢٨) في الثقافة المصرية (ص ١٦٧) .

(٢٩) ج. نيدو شيفين - علاقة الفن بالواقع - منشورات الفكر

الجديد بيروت - (ص ١٨) .

(٢٧) المصدر السابق (ص ٤٤) .

(٢٨) المصدر السابق (ص ٤٥) .

(٢٩) المصدر السابق (ص ٤٩) .

(٣٠) المصدر السابق (ص ٤٦) .

(٣١) المصدر السابق (ص ١٣) .

(٣٢) المصدر السابق (ص ٨٩) .

(٣٣) نفس المصدر .

الرداء نتيجة اختلال التوازن الوظيفي بين مجموعة العناصر المكونة للعمل الأدبي، وربما كانت الخبرة أو الرؤية الاجتماعية من بين هذه العناصر المختلفة، إلا أن واجب الناقد هنا هو دراسة هذا الاختلال والتوازن ليضع يده في النهاية على الأسباب التي لم تجعل من هذا العمل فناً. وعلى ضوء هذا المنهج نناقش القضية الأخيرة في المجال النظري لهذا البحث:

٣ - صلة الفن بالحياة

لم يقل أحد من فلاسفة الجمال بغير الصلة الوثيقة بين الفن والحياة. حتى أفلاطون - اله المثالية - جعل من الأشياء الجميلة في دنيانا ظلالاً للجمال الاسمي في عالم المثل. أما أرسطو فدعا المأساة « تقليداً لعقل الإنسان، تستمد وجودها من عالم الحياة البشرية ». وقال شوبنهاور « أن الموسيقى تعبير مباشر عن إرادة الحياة، والشعر اصدق تصويراً للطبيعة البشرية من التاريخ » (٤٢) فإذا كانت هذه هي آراء الفلاسفة المثاليين، فإنه جدير بنا أن نقتنع بما وصف به هربرت ريد الصلة بين الفن والحياة بأنها « ليست مقصودة ولا متكلفة، ولكنها تلقائية، فالفن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعي المتعددة، فإذا جرى على تلك المظاهر تغيير أو تبديل تبعاً لضرورة ملحة، فكل هذا التغيير يجري على الفن أيضاً، ما دامت كل المظاهر قائمة على أساس دينامي واحد » (٤٣). ولعل لفظة « التلقائية هنا أقرب إلى بديهيات العلم القائلة بأن أفكارنا وإحساساتنا أحد أشكال المادة. وأعمالنا الفكرية والفنية - إذن - جزء لا يتفصل عن الواقع المادي للحياة والكون والمجتمع والإنسان، وبالتالي فهي ليست انعكاساً لحركة هذه الأشياء، بل هي نشاط متفاعل بالضرورة مع نشاطاتها. ولكل من هذه النشاطات سماتها النوعية المميزة: « الفن مثلاً يتضمن نتائج معرفتنا للواقع، لا بشكل مفاهيم كما هي الحال في العلم، بل بشكل صور، بشكل تمثيل جديد للحقيقة، يكون تمثيلاً مشخفاً حسيًا، فردياً بصورة لا تضاهي (٤٤) ». وهذا التمثيل الجديد للحقيقة لا يتجزأ عن الحقيقة نفسها، وأن أضاف إليها شيئاً جديداً.

لذلك لا ندعو أدباء ما بأنه هادف ولا ننخيله مرآة للحياة ولا نطلب إليه أن يكون في خدمة المجتمع. إن تلقائية الصلة الوثيقة بين الفن والحياة - كأحد أشكال واقعنا المادي - تلقي تلك الصفات التفسيرية، وتعلمنا أن نستشعر بمعق الصلة القائمة بالفعل بين أشكال الحياة المختلفة - ومن بينها الفن - وهي صلة حية متفاعلة على الدوام. فإذا سلطنا: ولكن المراد من التفسيرات السابقة هو (على أي وجه) تكون الصلة بين الفن والحياة حتى يكون للآداب والفنون دور قيادي في حياة الناس، بدلاً من قيامها بهذا النشاط التلقائي العفوي؟ هنا يدخل التساؤل في نطاق مختلف عن ميدان النقد الأدبي والإبداع الفني هو الصعيد الأخلاقي. ولا شك أن الأخلاق - بأي تعريف أو دلالة - عنصر حي من عناصر العمل الفني، إلا أن الآثار الخلقية والاجتماعية والسياسية للفن، يتعذر على الناقد أن يضمها مجال اختصاصه. يقول لانسون « أنه لوهم بعيد أن نعرض دفعة واحدة لتأثير مجموعة من المؤلفات على مجموعة من الوقائع، فتأثير الأدب الفرنسي في الثورة لا يمكن إدراكه إلا عندما نكون قد رصدنا في صبر، المبادلات العديدة التي حدثت بسلا انقطاع بين الأدب والحياة منذ سنة ١٧١٥ بل منذ سنة ١٦٨٠ إلى سنة ١٧٨٩. وإذا كان للأدب تأثير فيها، فإن ذلك لم يكن منه كتلة واحدة، ولا على كتلة من الوقائع، وإنما كان بعدد لا حصر له من النفوس الفردية خلال أكثر من قرن » (٤٥). على ذلك يستحيل أن تقرر في ثقة بأن

- التتمة على الصفحة ٩١ -

أساتذته « أنا حين نحكم بجودة الفكرة في قضية مثلاً، وننسى الاطار الفني القصصي الذي عرضت فيه هذه الفكرة يكون حكمنا ناقصاً. لأننا قبل كل شيء لسنا بصدد الحكم على فكر مجرد » (٤٦). أقول أن هذا التعريف قرب من الوعي الصحيح بطبيعة النقد والفن، إذ أصبح السؤال الأساسي أمام الناقد هو: إلى أي مدى - وكيف - تحققت هذه الوحدة الدينامية في العمل الفني؟ والإجابة سوف تفصح عن العناصر التي أسهمت موضوعياً في كيان العمل، ويبقى الصديق الفني عنصراً وحيداً من بينها جميعاً، نشترك في الإحساس به إحساساً ذاتياً مطلقاً. فما نسميه ذوقاً هو مزيج من المشاعر والمعادن والهواء « ومن ثم يدخل في تأثراتنا الأدبية شيء من أخلاقنا ومعتقداتنا وشهواتنا » (٤٦). وبذلك ينتهي الاطلاق في الحكم على الآثار الخلقية والاجتماعية والعقائدية للعمل الفني.

ومن طبيعة العمل النقدي تبيين طبيعة العمل الفني. فلم يعد هو ذلك البناء الجمالي متضمناً دلالة اجتماعية، وإنما هو ذلك النسيج الفني المتكامل يكتسب دلالاته الخاصة لكونه عملاً فنياً فقط. وعندئذ لن يتحدث الناقد عن (أقسام) العمل الأولي فيحلل مضمونه الاجتماعي ثم صياغته الجمالية، ويحلم بأنه تحدث عن العمل الأدبي كاملاً. إن الفهم السليم لطبيعة الفن يفرض على الناقد أن يتناول العمل المنقود ككل، بل ويفرض على طبيعة العمل النقدي - بدوره - أن يكون نسيجاً متكاملًا غير مقسم إلى خانات للدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية والمضمون السياسي... الخ.

هل معنى ذلك أننا نرى العمل الفني كأننا ميتافيزيكياً معلقاً في الهواء، فلا نتبصره في تفاصيله الذاتية والموضوعية؟ إنما في حدود هذا المعنى لا نتجاوز العقبات الأولى في تاريخ التفكير الفني. لا ريب أن العمل الأدبي مزيج من العواطف والأفكار والخبرات الاجتماعية والفنية، ولكنه مزيج بصورة خاصة فريدة تحدد مهمة الناقد في دراسة هذه العناصر والخبرات في نسبتها إلى العمل الفني، لا إلى الدور الاجتماعي الذي يمكن أن يقوم به، ولا إلى الموقف الاجتماعي للفنان (كما تنادي الواقعية الاشتراكية)، فهذا اللون يؤدي بنا إلى نوع من النقد الاجتماعي أو السياسي. كما أنه ليس من مهمة الناقد أن يتسبب تلك العناصر والخبرات المكونة للعمل الفني إلى تقاليد فنية معينة، أو ينحصر في تحليل الصور البيانية والعلاقات الجمالية في العمل الأدبي (كما يردد رشاد رشدي أنجيلاً مسموحاً لآليوت) فهذا اللون من البحوث يؤدي بنا إلى دراسات في علوم البلاغة والبيان واللغة، ولكنه لا يعطينا نقداً أدبياً. فالنقد الأدبي يختبر هذه العناصر والخبرات مجتمعة في نسيج واحد متكامل هو الفن لا باعتبارها أفكاراً اجتماعية أو استعراضاً بيانياً. أي أن كمال العمل الفني يتحدد - بالإضافة إلى ما سبق - بقدرته كل من عناصره على تادية وظيفته الخاصة، والإسهام في تكوين العمل الأدبي ككل أي اكسابه نوعيته. وهكذا لا يصبح الأدب صورة ومادة أو شكلاً ومضموناً، لأن هذين التعبيرين بلفظاً من التعميم درجة يستحيل معها فهم العمل الفني والعمل النقدي على وجهيهما الصحيح، ولأن الفن في حقيقته مجموعة كبيرة من الخصائص المتفاعلة فيما بينها بصورة متناهية التعقيد. بحيث إذا لاحظنا صيغة تقريرية أو حماساً هاتفاً بالعمل الأدبي، لن نقول بأن الأدب عني بالمضمون أكثر من عنايته بالشكل، بل سنؤكد أن هذا العمل الفني ككل لم يكن متكاملًا. فالكتاب لم يكن أبداً بمضمونه على حساب الشكل، وإنما هو لم يتكامل بعد كفنّان. وواجب الناقد هنا ألا يكون ميكانيكياً في تصويره للأدب والنقد، فيقول أن القيمة الاجتماعية ممتازة والقيمة الجمالية هابطة، بل يثبتنا بأننا أزاء عمل فني رديء فقط، ويبدأ رحلة شاقة مضنية داخل العمل الأدبي، ليدرس كيف كان هذا العمل رديئاً. ربما كانت

(٤٢) Collingwood, (R.C.): The Principles of art, p. 61

(٤٣) كتابه السابق (ص ١٤٩).

(٤٤) ج. نيدوقيشين - كتابه السابق (ص ١٣).

(٤٥) كتابه السابق (ص ٤٢).

(٤٦) Wellek (R.) and Warren (A.):

Theory of Literature, p. 392

(٤٦) المصدر السابق - نفس الصفحة.

الاسس النفسية للتذوق الفني

تتمه المنشور على الصفحة ٢٣ -

بعد الاخرى ، فالواقع ان هذا الطريق يؤدي الى اضعف النتائج اذا قسنا قوة النتيجة وضعفها بمدى تاثير سلوكنا الوافعي بما تعلمناه ، في حين ان كثيرا من الدراسات تشير الى ان التعلم من خلال مشاهدة النماذج هو من الاساليب الفعالة في تشكيل سلوك التعلم .

وعلى هذا النحو نستطيع ان ننظر الى عملية اكتساب الاطار الفني . ان معظم التعلم في هذه العملية يتم عند معظم المتذوقين من خلال مشاهدة النماذج ، وبقدر ما تتنوع هذه النماذج في الشباب المبكر للمتذوق الناشئ ، وبقدر ما يتلقاها هذا المتذوق بنظرة الاستكشاف وحب الاستطلاع يكون من الراجح ان ينمو في نفس هذا المتذوق اطار على درجة من الاتساع والمرونة تسمح له باعطاء الفرصة للأعمال الفنية ذات الاساليب المختلفة ان تثبت جذرتها في نظرة ، وان تجد لها مكانة معينة في التراث الفني (تراث الشعر او التصوير .. الخ) كما يحياه هذا المتذوق . والراجح ان مرونة هذا الاطار تتحدد كذلك تبعاً لسممة المرونة العامة ومقدار ما يتوفر منها في شخصية المتذوق بوجه عام .

على اننا وقد اشرنا الى ضرورة اكتساب اطر نوعية لتنظيم عمليات التذوق للأعمال التي تنتمي الى مجالات الفن المختلفة ينبغي الا يفوتنا ان هذه الاطر تؤثر في بعضها البعض ، وان ازدياد النمو في احد الاطر يمكن ان يؤدي - تحت شروط خاصة - الى التأثير في الاطر الاخرى التي اكتسبها الشخص ولكنه لم يولها من الرعاية والتنمية ما اولاه ذلك الاطار النامي . وعلى ذلك فالاطار المنظم لتذوق الموسيقى يمكن ان يؤثر في الاطار الخاص بتذوق الشعر وفي اطار الرقص ، كما ان الاطار الخاص بتذوق التصوير يمكن ان يؤثر في اطار تذوق النحت وهكذا . وهذه النتيجة تتفق واحد القوانين الاساسية للعمليات المنظمة لآثار الخبرة ، كما انها تعتمد على ما وراء الحواس المختلفة (ذات التخصصات المتباينة) من اساس مشترك يمكن ان نسميه بالحساسية المشتركة Synesthesia وهو ماكشف عنه دراسات تطور الجهاز العصبي عبر السلسلة الحيوانية وما تحدث عنه اريك هورنيوستل في مقال قيم بعنوان « (وحدة الحواس) » نشره منذ عام ١٩٢٧ . وكذلك تعتمد هذه النتيجة نفسها على وجود عناصر مشتركة في الاعمال الفنية على اختلاف مجالاتها ، لعل من اوضحها عنصر الابقاع . والراجح ان وجود هذه العناصر المشتركة يحقق درجة من التشابه بين عمليات التذوق في الفنون المختلفة يساهم بنصيبه في تيسير القيام بما يشبه عملية « التعميم » المنطقي ، غير ان التعميم هنا الصق بالحواس . والراجح كذلك اننا اذا تعمقنا هذه النقطة اكثر من ذلك استطعنا ان نتبين كيف ان التأثير والتاثير بين الاطر لا يتم بينهما جميعا بدرجة واحدة من الكفاءة ، بل يتم بناء على ما بينها من تقارب وظيفي . يكفي هذا القدر من محاولتنا حصر بعض الجوانب الرئيسية للاطار الثقافي لدى المتذوق . وقد اوضحنا في هذه المحاولة ضرورة فرض وجود الاطار كأساس لتنظيم عمليات الادراك جميعا بما في ذلك عمليات الادراك التذوقي ، كما اوضحنا كيف انه يتدخل في تحديد دلالة محتواه وكيف انه نوعي ومكتسب وان اكتسابه يتم غالبا من خلال ادراك النماذج ثم اوضحنا كيف اننا نحمل في نفوسنا عددا من الاطر النوعية لتنظيم كل مجال من مجالات نشاطنا السلوكي ، وان هذه الاطر تؤثر في بعضها البعض تحت شروط خاصة .

هذا الاطار الثقافي - الفني بوجه خاص - بالغ الاهمية ، لانه هو الذي يكسب خبرة التذوق دلالتها الوجدانية والعقلية ، ابتداء من حالة التهيؤ النفسي الى مجموع اللحظات التي يجتازها الشخص وهو يتذوق بالفعل عملا ما ، ثم يتدخل هذا الاطار بعد ذلك في تحديد النتائج او الآثار اللاحقة لهذه اللحظات . ولقد اوضحنا من قبل ان قليلا من الملاحظة الاستبطانية لحالة « التهيؤ النفسي » تدل على ان ابرز ما فيها هو انها نمط من الابقاع تستطيع ان تتلمس معالمه ولكن في غير وضوح . وربما جاز لنا ان نقصف الى ذلك شيئا جديدا بعد ان اوضحنا مفهوم الاطار ومهمته .

يبدو ان المادة التي يصنع منها هذا التهيؤ لا تزيد على ان تكون بعض المشاعر الوجدانية الناتجة عن اختلال في الاتزان العام للشخصية،

يجعلنا « نشهد » في شخصيته صفات لم تكن نشهدا ونحن نتعامل معه على انه ينتمي الى جماعة اخرى . وتدل دراسات تجريبية اخرى غير هذه وتلك على ان المدركات الواردة علينا عن طريق حواسنا المختلفة يصدق عليها هذا الوصف ايضا ، كما تدل الدراسات التجريبية التي اجريتها على عملية الابداع في الشعر على ان فعل الابداع ينظمه هو الاخر اطار خاص به . والنتيجة التي نستطيع ان نخرج بها من هذه الدراسات جميعا ان مفهوم الاطار لا بد منه لتفسير جانب التنظيم في اي مظهر من مظاهر سلوكنا ، وان الاطار يكسب محتوياته دلالتها التي تلي علينا نوع سلوكنا نحوها . وهذا يصدق على عملية التذوق وما ندرکه من قيم للأعمال التي ننوqها .

ومن اهم صفات الاطار ان الصورة التي ينتظم عليها نكتسبها من خلال خبرتنا اليومية ، هذا صحيح بالنسبة لاسط اطر الادراك البصري كما انه صحيح بالنسبة للاطر التي تنظم اعقد مظاهر سلوكنا . ومن امتنع التجارب في هذا الصدد تجارب سندن التي اجراها عام ١٩٢٢ على مجموعة من الاشخاص ولدوا فاقد البصر ، وعندما بلغوا حوالي العشرين عاما اجريت لهم عمليات جراحية ابصروا على اثرها . هؤلاء اتخذ منهم سندن مادة طيبة للكشف عن ضرورة اكتساب اطار الادراك البصري نتيجة لخبرات متتالية استغرق بعضها شهورا حتى استطاع هؤلاء ان يتعرفوا على ابسط الاشكال الهندسية دون خلط بينها وبين غيرها . وقد كان الراي السائد قبل ذلك ان تنظيم مجال الادراك البصري كما تشهد مسالة فطرية .

كذلك الحال فيما يتعلق بفعل التذوق للعمل الفني ، فالدالة التقويمية التي ينالها هذا العمل في نفوسنا انما تتحدد الى حد بعيد بخصائص الاطار الذي اكتسبناه نتيجة لخبرتنا السابقة بتذوق هذا النوع من الاعمال الفنية . وقد فطن الشاعر الانجليزي المعاصر س.س. البوت الى هذه الحقيقة فقرر في اكثر من موضع من كتاباته النقدية ان الناقد الممتاز ينبغي له ان يجمع الى الحساسية الممتازة سعة الاطلاع على الشعر . وفي دراسة تجريبية نشرت في فرنسا عام ١٩٥٦ أجرى دوبر فرانسيس تجارب على تذوق الموسيقى انتهت به الى القول بان الطلاب الذين تلقوا تمرينا سابقا على تذوق الموسيقى اكثر حساسية لادراك الوحدات الاساسية للقطعة الموسيقية من الطلاب الذين لم يتلقوا تمرينا من قبل او تلقوا قدرا ضئيلا من التمرين .

وتدل بعض القوانين الاساسية المنظمة للسلوك كما تدل نتائج بعض الدراسات التجريبية في عمليات الابداع على انه فيما يتعلق بالنشاط الفني لا بد من اطر نوعية لتنظيم هذا النشاط . بمعنى انه لا بد لمن يتصدى لتذوق الشعر من اطار يكتسبه من كثرة التعرض لخبرات يتلقى فيها الشعر ، ولا بد لمن يتصدى لتذوق الموسيقى من اطار يكتسبه من كثرة التعرض لسماع الموسيقى ، وكذلك الحال بالنسبة للتصوير والنحت وسائر الفنون جميعا . ان العمل الفني نظام من القيم ، هذا ما نستنتجه من حديث وليك احد كبار النقاد المعاصرين . ولكن لكي ندرکه هذا النظام لا بد من ان نتعلم كيف ندرکه ، شأن اي نظام اخر من القيم التي ندرکه ونعيش من خلالها ، لاغنى لنا عن ان نتعلم كيف ندرکه ، ونحن نتعلم ذلك فعلا خلال العمليات التربوية المختلفة « الفصودة وغير الفصودة » التي نجتازها منذ اول يوم في حياتنا حتى اللحظات الاخيرة في هذه الحياة مادام هناك تفاعل بيننا وبين مجتمعنا . نحن نتعلم من خلال هذه العمليات التربوية كيف ندرکه القيم المثبتة في ارجاء حياتنا الاجتماعية العادية ونتعلم كذلك ان نتبنى بعض هذه القيم ونتعامل على اساسها . نحن لاندرکهها فحسب بل ندرکهها ونفعل لها . وهنا ينبغي الاثير فينا كلمة التعلم صورة الدروس المرتبة واستخلاص القواعد الفصل واحدة

ولكن ليس كل ما يصدر عن هذا الاختلال من مشاعر وجدانية يمكن ان يصبح تهيؤا نفسيا مؤديا الى التدفق الفني . ان كثيرا من الشعائر تمر بنا نتيجة للحظات لا حصر لها من الاضطراب ومع ذلك لا نستطيع ان نتعرف عليها ، لا نستطيع ان نحدد لها شخصية ، انها تمر بنا فلا تورثنا غير القلق المبهم ، وقد تمر علينا مشاعر اخرى محسدة الشخصية والموضوع بشكل لا يكاد يثير في نفوسنا اي تساؤل ، كان اشعر بالفضب نتيجة لاهانة لحقتني ، او اشعر بالحيرة نتيجة لفرض طيبة فانتني ، وهذه ينتهي امرها غالبا بمواجهة المشكلة العملية في الموقف وايجاد الحل المناسب او التبريرات المناسبة لموقفنا منها . لكن هناك مشاعر تتأبنا لا تلبث ان تنتظم داخل احد الاطر الثقافية الفنية (او داخل اصولها المشتركة دون تحديد) التي نعملها ، عندئذ لا تلبث هذه المشاعر ان تكتسب بالنسبة لقدراتنا الادراكية سمة الإيقاع . والراجع ان هذه النتيجة تتحدد تبعا لعدة عوامل منها ان تتوفر في هذه المشاعر صفات معينة مثل ان تكون متوسطة العنف غير محددة الموضوع ، ومنها ان تتوفر لدينا اطر فنية راسخة بحيث تستطيع ان تلتقط هذه المشاعر السابحة في نفوسنا والحال هنا كالحال فيما يتعلق بالوظيفة اللغوية ، كلما ازداد تمكننا من اللغة التي نستخدمها وازداد محصولنا منها ازداد قدرة على ان نجد اللفظ او التعبير المناسب لاي معنى يدور بخلدنا .

على ذلك يبدو ان اطار هو المفهوم العلمي الذي تقدمه الدراسات السيكلوجية الحديثة ، والفروض في هذه الحالة ان يحتل هذا المفهوم مكانة مفهوم الدوق لانه يستطيع ان يقوم بالمهمة التي كان يقوم بها هذا المفهوم الاخير ، ويزيد على ذلك مهام اخرى يقوم بها من تفسير جوانب من التفاعل بيننا وبين الاعمال لم يكن مفهوم الدوق يتصدى لتفسيرها ، ولانه بالاضافة الى هذا وذاك ينظم بصورة افضل من بناء المفاهيم التي تقدمها دراسات علم النفس الحديث .

وربما جاز لنا ان نضيف الى هذه المفاصلة اسبابا اخرى لا تنتمي الى نفس المجال الذي تنتمي اليه الاسباب السابقة ، ولكنها تنتمي الى مجال اقرب الى شؤون الصحة النفسية وازدياد حظ الشخص من التبصر بحقيقة موقفه . ذلك ان الاطار يثير بطبيعته الى نسبية موقف التدفق ، وبذلك يزيل من الاذهان لبسا يثيره مفهوم الدوق في وضوح احيانا ودون وضوح احيانا اخرى ، وهو ان مستوى قدرتنا على تلوق الاعمال الفنية مسألة فطرية . فاذا ما ازيل هذا اللبس بدا الطريق واضحا في تفسير كثير من اوجه الخلاف بين النقاد والفنانين المبدعين .

✱

ها هنا كنا نستطيع ان نتوقف وينتهي بنا الحديث عن عملية التدفق الفني . فقد تحدثنا عن لحظات التهيؤ النفسي التي تسبق التدفق (بمعناه الضيق) وتمهد له ، ثم تحدثنا عن لحظات ادراك العمل الفني ، وعن مفهوم الاطار الذي يحوي ذلك كله ويكسبه دلالة فسي تقويمنا . غير ان هناك حقائق سيكلوجية اخرى تتصل بهذا كله كما ذكرنا من قبل ولا يمكن اغفالها . ولئن كان بعضها لا يدخل في مفهوم التدفق بالمعنى الدقيق لهذا المفهوم مع ذلك فانها لحظات من سياق هذا التدفق ، هذا الى ان كثيرا من الاسئلة تثور حولها كلما طرح موضوع التدفق للمناقشة او التحليل . ومن هنا لا نستطيع ان نسقطها من حسابنا ، غير اننا نستطيع ان نحل انفسنا من الافاضة في الحديث عنها . هذه الاسئلة تلخص كما قلنا من قبل في سؤالين رئيسيين ، هما :

١ - هل هناك استعدادات فطرية لاصدار احكام تقويمية على الاعمال الفنية . بعبارة اخرى ، هل يستند الحكم التقويمي في ميدان الفن على اساس فطرية ؟

٢ - ما هي الطبيعة السيكلوجية للآثار التي ترتب على تدفقنا للاعمال الفنية ؟

فاما عن السؤال الاول فقد تناوله عدد كبير من الباحثين بمحاولات متعددة الاشكال والمستويات ، بدأت بمحاولات اقرب الى التأمل النظري (فيثاغورس) وتطورت حتى اصبحت دراسات تجريبية عملية . ومنذ ان بدأ فخر هذه الدراسات التجريبية حوالي منتصف القرن الماضي نجد ان الخطوط العريضة للمنهج الذي استخدمه لا تزال هي التي يتبعها الباحثون المحدثون . ويتلخص هذا المنهج في عرض عدد من النماذج الفنية على عدد من الافراد ويطلب اليهم الجرب ان يفاضلوا بين هذه النماذج ويرتبوها ترتيبا تصاعديا او تنازليا حسب تقويمهم لها ، ثم يحاول الباحث ان يتبين ما اذا كان هناك اتفاق عام او قريب من العام على ترتيب معين . والصورة التي اجريت بها هذه التجارب لا ترضي عددا كبيرا من المشتغلين بمسائل الفن والنقد والثقافة بمعناها العريض ، ووجه الاعتراض الذي يثيرونه عادة ان النماذج المستخدمة في هذه التجارب لا تمثل الاعمال الفنية في شيء يعتد به ، فقد استخدمت في بعض التجارب اشكال هندسية بسيطة مثل مجموعة من المستطيلات ، واستخدمت في تجارب اخرى ألوان بسيطة ، في حين ان العمل الفني يمثل جوهره في البناء الذي تدخل فيه عناصر الشكل المختلفة . ولهذا الاعتراض وجهته التي لا يمكن انكارها ، غير ان القائلين به ينسون شيئا هاما ، وهو ان البدايات الاولى في البحث العلمي - ايا كان ميدانه - لا بد وان تكون متواضعة ، والمهم هو منهج هذه البحوث ومستقبلها . وقد اجريت بالفعل بعض التجارب على نماذج فنية معقدة مثل بعض اللوحات الملونة وغير الملونة ، وتبين من هذه التجارب ان الافراد الذين يحسنون ترتيب النماذج الشكلية البسيطة ترتيبا يتفق مع الترتيب الشائع لدى الاغلبية هم انفسهم الافراد الذين يرتنون الاعمال الفنية المركبة ترتيبا يتفق مع ترتيبها الشائع لدى الاغلبية . بعبارة اخرى ان هناك ارتباطا بين قدرة الفرد على ترتيب النماذج الشكلية البسيطة وبين قدرته على ترتيب الاعمال الفنية المركبة . ومعنى ذلك ان تجارب النماذج البسيطة ليست مبتورة الصلة ولا عديمة الجدوى تماما بالنسبة لمسائل التدفق الفني بمعناه الصحيح .

وقد نشر ايزنك (من جامعة لندن) نتائج بعض هذه التجارب ، وكان تعليقها عليها انها تشير الى وجود اساس مشترك بين الافراد يقيمون عليه احكاما جمالية متشابهة ، وان هذا الاساس فطري غالبا . غير ان هذا الاستنتاج الاخير يبدو غير مقنع او على الاقل غير ملزم ، ولا يزال بإمكاننا ان نقيم في مواجهته استنتاجا اخر مضادا ، مؤداه ان هذا الاساس المشترك اساس حضاري . وقد ناقش ايزنك امكانية هذا الرد ورفضها ، غير ان حججه ليست مقنعة تماما . وعلى ذلك فالسالة لا تزال تنتظر مزيدا من البحث . وربما كان المطلوب الان هو اجراء بحث انثروبولوجي يحسم الموقف بمقارنة الاحكام الجمالية عبر عدد من الحضارات . هذا عن مسألة الاسس الفطرية للاحكام التقويمية في الفن .

✱

اما عن مسألة الآثار (البعيدة نسبيا) المترتبة على تدفقنا للاعمال الفنية فربما كان من أهم هذه الآثار تدعيم اطر التدفق الفني لدينا وتنميتها ، مما يفتح امامنا آفاقا تتجه نحو زيادة تمكن هذه الاطر من انتشال ابسط موجات الاضطراب الوجداني وصياغتها في صورة تهيؤ لتدقيق جديد . بعبارة اخرى ان التدفق يزيد من قدرتنا على التدقيق ، ومعايشة الفن تزيد من قدرتنا على السيطرة على وجداناتنا وما يكتنفها من تهاويم ، وذلك بتنظيم نشاطها في مسالك من شأنها ان تجعل لهذه الموجات قيمة بناءة .

ان لهذه النتيجة أهمية كبرى بالنسبة للمشتغلين بأمور الصحة ، وانتظام حياة الفرد في الجماعة . ان للتدقيق الفني قيمة بيولوجية لا يمكن انكارها (ولو انها لا تخص كثيرا اولئك المشتغلين بما هو داخل خبرة التدقيق) ، ألا وهي إعادة الاتزان الى الطاقة البشرية فسي . مجملها لا في احد مستوياتها دون مستوى آخر . من هنا ، ومن هذه الزاوية ، نجد ان جذور الخبرة التدقيقية الفنية تمتد نحو الماضي

المراجع

هذه قائمة بالمراجع الرئيسية التي يعتمد عليها هذا المقال والتي يمكن الرجوع اليها للاستزادة في بعض نقاط خاصة :

١ - فيما يتعلق بالرجوع الى عرض تاريخي للآراء والنظريات التي تناولت طبيعة خبرة التذوق الفني في الفكر الاوروبي يمكن الرجوع الى :
Bosanquet, B. A History of Aesthetic, London : G. Allen & Unwin , 2nd ed. 1949

٢ - اما في الفكر العربي فيمكن الرجوع الى الباب الثاني مسن الكتاب الاتي :

« الاسس الجمالية في النقد العربي » تأليف عز الدين اسماعيل ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٥٥ .

٣ - فيما يتعلق بقانون « القصور الذاتي » النفسي ، ومفهوم « الكف الرجعي » يمكن الرجوع الى :
Eysenck, H.J. The Structure of Human Personality, London Methuen, 1953

٤ - اراء سينجاردن ووليك ووارن التي اشرنا اليها يجدها القارئ في المرجع الاتي :
Wellek, R. & Warren, A. The Analysis of the Literary work of Art, 8me - 110
Spingarn, J.E. The New Criticism, 111 - 132.
[In Modern Criticism, R. Rushdy ed. Cairo : Anglo - Egyptian, 1952

٥ - التجارب التي اجراها آسن على كيفية ادراكنا للأشخاص الآخرين يجد القارئ تلخيصا وافيا في الفصل الثامن من كتابه :
Asch, S.E. Social Psychology, New York : Prentice-Hall, 1952

٦ - وعن القوانين الاساسية للادراك كما اوضحها علماء الحشطلت نجد ما يأتي :
Wertheimer, M. Laws of Organization in Perceptual Forms
In A Source Book of Gestalt Psychology W.D. Ellis ed.
London : Kegan Paul, 1958 , 71-88

٧ - وعن اهمية مفهوم الاطار وخاصة فيما يتعلق بالنشاط الفني الابداعي والتذوقي يستطيع القارئ ان يرجع الى الفصل الثاني والفصل الرابع من الباب الثاني من : « الاسس النفسية للإبداع الفني » تأليف الدكتور مصطفى سوف ، القاهرة : دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٩ .
كذلك يستطيع الرجوع الى :

« العبقرية في الفن » تأليف الدكتور مصطفى سوف ، القاهرة : الادارة العامة للثقافة (وزارة الثقافة والإرشاد القومي) ، ١٩٦٠ .

٨ - اما عن تجارب المفاضلة التي اجريت حديثا وعن محاولة بيركوف معالجة موضوع التذوق الفني للوصول الى وضع معادلة رياضية له فقد قدم آيزنك تلخيصا لا بأس به في الفصل الثامن من كتابه :

Eysenck, H.J. Sense and Nonsense in Psychology, Penguin Books, 1957

٩ - والكتاب الاتي من اعمق المؤلفات السيكلوجية التي كتبها ناقد ادبي حول موضوعنا :
Richards, I.A. Principles of Literary Criticism, London : Kegan Paul , 1934.

ويمكن الرجوع فيه الى الفصول ١٦ و ١٧ و ١٨ و ١٩ بوجه خاص.

عبر الاف السنين ، ونجد بوادرها الاولى ماثلة في خبرة الانسان البدائي وهو يؤدي بعض الطقوس ثم يشعر بعد ذلك باستجماع طاقاته .

ولقد كان ارسطو يعرف هذه الجذور ويعرف الوظيفة الاجتماعية للفن ، وكذلك رتشاردز في العصر الحديث ، من اكبر النقاد الادبيين ، ومن افضل من تكلموا في الآثار النفسية الاجتماعية المترتبة على خبرة التذوق الفني ، وكان يقول ان الفنون من اهم الوسائل في توسيع افق الحساسية الانسانية ، ذلك انها قد تتيح للناس افضل فرصة للتعاون فيما بينهم ، ومن خلالها يمكن للعقل ان ينظم نفسه بسهولة لا مثيل لها .

*

وبعد - فهذا تخطيط اولي لعملية التذوق الفني في الشعر بوجه خاص ، وقد اوضحنا في هذا التخطيط ما دعانا اليه ، فالكتابات السابقة في الموضوع على ثرائها تتسم بالجزئية في تناول المشكلة وبالاتماد اساسا على التأمل النظري . ثم بدأنا بتحديد الانسجة الرئيسية في خبرة التذوق ، وانتقلنا الى الحديث عنها واحدا بعد الآخر . فتحدثنا عن حالة « التهيؤ النفسي » التي تسبق التذوق مباشرة وبيننا كيف انها تنطوي على جانب سلبي واخر ايجابي ، وان الايجابي يكشف عن خاصيتين هامتين فيها ، هما خاصيتا الايقاع والدافع . ثم انتقلنا الى الحديث عن ادراك القصيدة ، وعن الالتقاء بينه وبين حالة التهيؤ ، وتبيننا كيف انه يبدأ « بتوجه » قوامه احساس بمجموعة من القيام ، واستباق يشبه التنبؤ ، وهو في ذلك يخضع للقوانين الاساسية للادراك ، وأوضحنا مدى أهمية عامل الالفة الناتج عن تكرار تذوقنا للعمل الواحد (تحت شروط خاصة) ، اذ يؤدي الى تنمية خبرة التذوق معتمدا على عاملين سيكولوجيين : احدهما عامل القدرة على نسج التفاصيل ، والاخر عامل المرونة في الشخصية المتذوق ، وأوردنا ذكر بعض العوامل النفسية الاخرى التي تساهم في خبرة التذوق بمعناها الضيق المحدد . وانتقلنا بعد ذلك الى الحديث عن الاطار الثقافي النفسي لدى المتذوق باعتباره اساسا هاما لتنظيم خبراته التذوقية جميعا واكسابها دلالتها التقويمية . وأفضنا بعض الشيء في الحديث عن اهم خصائصه ووظائفه ، وانتهينا الى انه المفهوم العلمي الذي ينبغي ان يحل محل مفهوم الذوق . واخيرا تحدثنا عن مسألة الاستعدادات الفطرية لاصدار احكام تقويمية على الاعمال الفنية ومدى صحة هذه الدعوى من وجهة نظر البحوث التجريبية ، ثم عن الآثار البعيدة نسبيا - المترتبة على عملية التذوق .

هذه هي خلاصة بحثنا وما ينطوي عليه مسن مقترحات . ولسنا ندعي انه يحتوي على اجابات واضحة محددة على الاسئلة التي يثيرها العقل في هذا الميدان ، لكننا قصدنا ان نرسم خريطة للطرق التي نعتقد انها تؤدي الى الحصول على هذه الاجابات ، وذلك على ضوء بعض الدراسات السيكلوجية الحديثة .

مصطفى سوف

كلية الاداب - جامعة القاهرة

هل لدينا مذاهب أدبية!

- تمة المنشور على الصفحة ٣٢ -

ان كانت قد سبقتنا الى النهوض قرونا طويلة . وقد تأثرنا بها جميعا تأثرا ماثرا أكيدا . ولكنه تأثر غير منهجي . ولبيان مجرى هذا التأثير في معالمة العامة ، علينا ان نلم بمراحل تطورها الادبي في اجناس الشعر الغنائي ، والمرحلية ، والقصة ، في ايجاز واجمال ، في حدود مايتيح لنا ان ننتهي الى احكام عامة فيما نحن بسبيله ، اذ لا مجال الى التفصيل الذي يتجاوز حدود المقال .

وكان طبيعيا ان نبدا نهضتنا الادبية في الشعر الغنائي . ذلك انه اعرق جنس ادبي ورثناه عن اسلافنا . وكاد يكون وحده مشغلة تقادنا القدامى ، ولنا فيه تركة غنية بالوان من النقد وصنوف التقليد في القديم ، وفيما خلف من الشعراء يقوون على هذه التركة لاسلافهم بالثقيف وطلب درجات الكمال فيها . وواضح ان التجديد في جنس ادبي موروث أيسر منلا من خلق اجناس ادبية جديدة . وقد رأينا معالم التجديد في شعرنا الغنائي تمشي على استحياء لدى خليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩) ، في دعوته في مقدمة ديوانه الى الوحدة العضوية وصدق التجارب لدى الشاعر ، ثم في تجاربه التي يعبر فيها عن الامه تعبيرا اصيلا ، فيرى الطبيعة مرآة لنفسه الآسية ، وينظر بين مناظرها واحاسيسه كما في قصيدته : « المساء » ، وكذا في التجارب ذات الطابع الانساني والاجتماعي ، مثل قصيدة : « في تشييع جنازة » ، وفيها يأسى لشاب انتحر غراما ، وكأنه يشيد بقديسة الحب ، وينعي على المجتمع ان تقف تقاليده وآفاته عقبة في سبيل المحبين المخلصين . وفي قصيدة « الجنين الشهيد » يرثي لفتاة زلت بسبب الفقر ، وأدت بها الزلة الى ارتكاب جريمة لتخلص من طفلها . ثم في قصائده الموضوعية التي يتغنى فيها بالبطولة والحسرية ، وتشف عن آرائه في الوطنية ، وفي قصائده الاخرى التي يصف فيها الطبيعة ، ويدرك الحب على انه نظام الكون ، بقوة الجذب ليستبى تعبير علمي عن الحب غير الواعي بين الاشياء ، وهذا الحب روح الوجود كله ، ولكنه يبلغ درجة الوعي في الانسان وحده .

وهذه كلها نزعات وخواطر رومانتيكية (١) ، لا يتسع الوقت لرجعها الى مصدرها العام من نزعات الرومانتيكيين وآرائهم ، وقد كان للرومانتيكيين كذلك قصائد في قالب قصص يتخذونها سبيلا لبث آرائهم ومشاعرهم (٢) . وقد وضحت نزعات التجديد اكثر من ذلك في ادب شكري والعقاد والمازني ، وفي تقديمهم ، كما انضحت في ادب المهجريين وتقديمهم كذلك . وعلى الرغم من ان الاستاذ العقاد كان اكثرهم وضوحا ، واعمقهم نظرة في نقده فيما نرى ، فانه من المستطاع اجمال اتجاهات النقد فيما كتب هؤلاء جميعا في هذه النقاط : الدعوة الى الوحدة العضوية في القصيدة ، والى اصالة الشاعر في رجوعه الى ذات نفسه ، وتصوير مشاعره وافكاره بصور مستمدة من تجاربه وبيئته ، لا يلجأ فيها الى تقليد الاقدمين او مجاراة الآخرين ، والى استمداد تجاربه كذلك من بيئته ، وصدق شعوره فيها ، فلا يصح له ان يسخر فنه للمناسبات التقليدية التي لا يجد لها صدى

على القديم او فردية محضة تسترضي النزعات الفردية ولا تستنهضها ، وهذه لاحساب لها في تاريخ الفكر حين نعتد بالادب ورسالته .

على ان المتبع لتاريخ هذه المذاهب في ايمان يتجلى له ان القيم الفنية سارت مطردة التقدم في كنف هذه المذاهب الادبية . وذلك لمطابقة الاجناس الادبية المختلفة لتطور الفكر ونضج الوعي لدى الاجيال المتعاقبة ، ثم لاداء النقد الادبي الوجه رسالته في التمهيد للانتاج الادبي الجديد ، وفي الاشارة بنواحي الكمال الفنية ، وتبصير جمهور العصر بها . وكان دعاء هذه المذاهب من كبار الكتاب والنقاد في وقت معا ، على مالهم من اطلاع واسع على تاريخ الفكر والفن ، واحاطة بحاجات العصر ، وايمان رسالتهم الانسانية والفنية .

فاذا رجعنا بعد ذلك كله الى ادبنا ونقدنا ، لنتساءل عن قيام مذاهب ادبية على حسب ما اوضحنا من معنى ، تبين لنا في يسر ان ادبنا القديم لم يكن فيه ماينظر المذاهب الادبية الغربية . ولن نطيل بذكر ماهو مشهور من ان نقدنا القديم لم يكن يعني بسوى جزئيات العمل الادبي ، دون التفات الى وحدته ، او تقديم فني على حسب هذه الوحدة ، فضلا على تقويمه الاجتماعي ، حتى ان « المقامة » - وهي في بنيتها الفنية جنس ادبي اجتماعي بطبيعته كان يمكن ان ينهض برسالة انسانية تشبه رسالة القصة الفنية او المسرحية - قد سار في طريق هين الشأن هو وصف حيل المتسولين ، ورؤية المجتمع من خلال نظراتهم المتحللة التي لاتعبأ بقيم خلقية ، ثم سرعان ما انصرف ذلك الجنس الى المباحكات اللفظية والمناقشات اللغوية والبلاغية العقيمة . ونعتقد انه لو كان في النقد القديم وعي بمعنى الادب الموضوعي ، وربط بين الادب والمجتمع ، والملم بالاصول الفنية الخاصة بوحدة العمل الادبي ، لتطور هذا الجنس على نحو ما تطورت قصص الشطار Picaresca

في الادب الاسباني والادب الاوروبية الى قصص عادات وتقاليد ، ثم الى قصص القضايا الاجتماعية في عصر الرومانتيكيين ، ثم الواقعيين فيما بعد (١) . وليس هذا سوى مثل يوضح نقص النقد العربي القديم ، ولا نريد التفصيل فيما هو معلوم لدى من له الملم بالنقد العالمي ، والنقد الحديث .

اما في ادبنا الحديث ، فقد سبق ان اشرنا الى ان نهضتنا الادبية بدأت في اواخر القرن الماضي . وقد خرجنا فيها من نطاق ادبنا الى الادب العالمية نمتاح من مواردها الفنية الكبيرة ، ونسترشد بها في معالم التجديد ، لنكمل ادبنا الموروث ، وفاء لثرائنا ، ومسايرة للنهضة العالمية في الفن والادب ، كما حرصنا على مسايرتها في العلوم والنظم العامة القويمة . ولم يكن في هذا كله مدعاة لماخذ كما زعم من لا علم له بطبيعة التجديد . فهذه سنة سارت عليها الادب العالمية كلها قديما وحديثا ، وهي ان تأخذ وتعطي ، وتبادل التأثير والتأثر . وهذه هي السنة الرشيدة التي تسير طبيعة الاشياء في عصور النهضة . وكان علينا ان نختار من بين موارد كثيرة في الادب العالمية ، بعد

(١) انظر كتابي : الرومانتيكية ، الباب الثاني ، الفصل الاول والرابع

(٢) كما في قصيدة Rolla لالفريد دي موسيه ، وهي من النماذج

التي يحذنها مطران في كثير من قصائده القصصية ذات القضايا الاجتماعية .

(١) انظر لبيان ذلك كله كتابي : الادب المقارن ، الطبعة الثانية ، ص

في ذات نفسه ، او التي يستجيب فيها لما يفرض عليه من خارج نطاق ذاته . ويجمع ذلك كله انهم كانوا يدعون الى الصدق الفني في التصوير ، ثم صدق التجارب في موضوعاتها .

ثم كان لهؤلاء الفضل في توضيح معنى الخيال ، وانه انتاج الصور الصادقة ، وهي السبيل الى وصف اعماق النفس وحقائق الكون ، فالخيال بذلك غير الوهم وغير التخيل كما فهمه نقاد العرب القدماء . والصور الصادقة التي هي من نتاج الخيال بهذا المعنى لا تقوم على الشبه الظاهري الحسي ، ولكنها تثير شعورا نفسيا يتجاوز هذه المظاهر . وقد دعوا جميعا الى ضرورة الاطلاع على الادب العالمية لاستكمال النواحي الفنية في الادب القومي .

وهذه كلها نزعات رومانتيكية كذلك . وجلبها يرجع الى النواحي الفنية ، لا الى النواحي الاجتماعية . وليس وراءها ادراك فلسفي كلي يوحد ما بينها على نحو ما نعلم في فلسفة الرومانتيكيين .

وفي الحق لم ينهض الشعر الغنائي في الادب الغربية نفسها برسالة اجتماعية كالتي أدتها المسرحية او القصة . واذا كان شعر الرومانتيكيين ذا طابع اجتماعي ، فانما يرجع ذلك الى فلسفتهم العامة التي سبق ان اشرنا اليها ، وهي تقوم على الاعتداد بالفرد ومشاعره في وجه نظم المجتمع الظالمة . وقد كان المسرح هو الجنس الادبي الذي اضطلع اولا بعبء الرسالة الاجتماعية لدى الرومانتيكيين ، ووجد صدها القوي في جمهورهم وتليه في ذلك القصة . ولما جاءت البرناسية حصرت رسالة الشعر الغنائي في تصوير المثل العليا تصويرا موضوعيا محكم الاداء بحيث يتوجه به الى الصفوة . وكذلك فعلت الرمزية الغربية ، ولكن في طابع ذاتي لم يبالوا فيه كثيرا بسواد الشعب . ولما جاء الوجوديون حديثا أعفوا الشعر من الالتزام ، وقصروا الالتزام على القصة والمسرحية .

وقد تناهى هذا الميراث العالمي الى شعراء اجتماعية « ابولو » سواء في مجلتهم : « ابولو » (من عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٣٥) ام في دواوينهم . ونزعتهم في جملتها رومانتيكية ذاتية او اجتماعية ، وتخللتها بعض النزعات الرمزية . وكانت نزعات التجديد عند اكثرهم اوضح في الانتاج الادبي منها في النقد الادبي ، على عكس جماعية الديوان بعام ، اذ ظهرت دعوات التجديد اقوى واعمق في تقديم منها في ادبهم .

ونحب هنا ان ننبه الى ان مواطن التجديد في الدعوات السابقة كلها ، وهي تدور حول نواح فنية في جوهرها ، كانت من المواضع المطروقة منذ الرومانتيكيين وطلائعهم من الفلاسفة والنقاد . فلم يكن من فرق في تلك الاداب بين الثقافة الانكليزية والفرنسية في هذه الاتجاهات الفنية جميعها ، الا في تفاصيل تهمنا فيما نحن بسبيله . فتأثير مطران او غيره في معاصريه او لاحقيه لا يعدو ان يكون تنبيه للوعي الفني ، لامتياح ذوي المواهب من الموارد الاصلية في ادب الغرب . واذا كان لبعضهم فضل السبق الى التجديد فليس له اثر كبير في التأثير . اذ كان هؤلاء يستطيعون الرجوع الى مصادر التجديد بانفسهم ، وكانوا قادرين على هذه الافادة من منابعها الاصلية ، بل منهم من كان يجمع بين الثقافتين الانكليزية والفرنسية ، كابراهيم نباجي مثلا .

وشعرنا الغنائي المعاصر متأثر بحركات غربية احدث

من الحركات السابقة ، ولكن هذا التأثير غير منهجي ايضا . فقد رأى السيراليون - عقب الحرب العالمية الاولى - ان الشعر ذو رسالة ، ولكنه صورة المسائل التي لا تستطيع المعارف الانسانية ان تتجاوزها . وفيه البرهان على ان شيئا يتجلى ويتألق في احلك الظروف وافدحها لياخذ الطريق على اليأس (١) . وعلى الشاعر عندهم ان يبحث عن الوسيلة التي يتوصل بها الى «نقطة تلاقي حلمه الشعري بالحقيقة ، والى جلاء الصلة بين حلمه والواقع ، ليوحى في شعره بالحقيقة المطلقة» ، وهي ما يسمونه فوق الحقيقة (٢) . وهذه نظرة تتمشى مع فلسفتهم في الحياة والوجود .

وعقب الحرب العالمية الاولى ظهرت كذلك دعوة في روسيا تحدد للشعر الغنائي غاية خاصة . وقد سبق ان ذكرنا ان للشعر الغنائي غاية لدى الاوروبيين أنفسهم في ضوء فلسفتهم العامة ، كما عند الرومانتيكيين والبرناسيين والرمزيين والسيراليين . ولكن هذه الدعوة التي ظهرت في روسيا تجعل الشعر الغنائي ذا غاية اجتماعية واقعية محددة . وصاحب هذه الدعوة في روسيا هو « ماياكوفسكي » الذي دعا الى ان الشرط الاساسي لانتاج الشاعر هو « ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها الا بمساهمة الشعر في حلها » . وفي هذا تحديد جديد لنوع التجارب في الشعر الغنائي . فالتجربة فيه يجب ان تتجاوز مع الوعي الاجتماعي لجمهور الشاعر . وفي مثل هذه التجربة لا يظهر الشاعر ذاتيا محضا ، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع وما يشغله من امور عامة . وكان « ماياكوفسكي » في ذلك لسان حال الثورة الروسية . وقد طبق دعوته في شعره الحر ، وثار فيه على تقاليد الاوزان القديمة (٣) ، وقد ظهر صدى هذه الدعوة في فرنسا بين الشعراء الذين ضاقوا بالقطيعة بينهم وبين جمهورهم . وكان ذلك حوالي عام ١٩٣٥ (٤) .

ويظهر صدى ذلك في الشعر المعاصر ، في نوع التجارب ، وفي الموضوعية ، وفي التعبير عن الوجدان الاجتماعي ، اما بوصف الموقف وصفا موجبا ، واما عن طريق عنصر قصصي . ولكن حجج شعرائنا المعاصرين في الدعوة الى الشعر المطلق ، والشعر الحر ، ترجع اساسا الفنية الى الرمزيين ، في فلسفتهم في اليعاء وطرقه . وكثيرا ما تتنوع تجارب شعرائنا المعاصرين من هؤلاء الجدد ما بين ذاتية عاطفية ووجدانية اجتماعية . كما ان واقعيتهم غالبا ما تختلط بالرمزية في وسائل ايحاءها الفنية (٥) .

وواضح من استعراضنا الموجز لمراحل التطور في

(١) انظر : F. Alquié : La Philosophie du surrealisme, Paris 1953, P. 194 - 195.

(٢) انظر : Pierre Reverdy : Circonstance de la Poesie article publié dans : R. de L'Arche, n. 12, nov. 1946 Cahiers Du Sude, XI, février 1955.

(٣) انظر مثلا : Charles Corcet : La Litt. Russe, Paris, 1951, P. 182 - 183

(٤) انظر : Gaëtan Picon : Panorama des Idées Contemporaines, P. 413 - 414

(٥) انظر كتابنا : الدخول الى النقد الادبي الحديث ، الطبعة الثانية صفحات ٤٨٢ - ٤٨٧ ، ٥١٩ - ٥٢٦ ، ٥٣٩ - ٥٤٣ والمراجع المبينة به .

مسرحياتنا المعاصرة ، ليست هذه الواقعية خالصة ، كما انها لا تقوم على فلسفة فنية او اجتماعية تحدد معالمها ورسالتها ، كما سنمثل له بعد قليل بأمثلة تنطبق على المسرحية والقصة معا .

اما **القصة الفنية** في ادبنا الحديث فقد بدأت رومانتيكية الطابع ، في الناحية العاطفية ، او في الاشادة بالماضي الوطني . ولم تتأثر فيها بالرومانتيكية في ثورتها الاجتماعية ، اذ لم تكن الظروف مهياة بعد لتلك الثورة . ومن امثلة التأثر الرومانتيكي في المنهج الفني ، قصص « جورجى زيدان » التاريخية ، فهو يقف في هذا المنهج « ولتر سكوت » ابي القصة التاريخية في اوربسا في العصر الرومانتيكي ، ولكن جورجى زيدان لا تظهر في قصصه نزعة الاشادة بالماضي العربي القومي ، على نحو ما كان يفعل الرومانتيكيون ، ويمثل النزعة العاطفية الرومانتيكية محمد حسين هيكل في قصته : « زينب » ، وكذا الاستاذ محمد فريد ابو حديد في قصصه التاريخية .

وخير من يمثل الاتجاه الواقعي في قصصنا الحديثة هو الاستاذ نجيب محفوظ . وقد اتخذ شخصيات بعض قصصه نماذج لاجيال مصرية متعاقبة يصفها من خلالها ، ويصور فيهم الشخصيات البرجوازية في نقائصها ، وبؤسها وجهودها الكادحة المعوقة . مثل قصة : « خان الخليلي » « وزقاق المدق » « وبين القصرين » و « السكرية » و « قصر الشوق » . وهو في نزعته الواقعية هذه متأثر بأمثال أرنولد بنت A. Bennett (١٨٧ - ١٩٣١) في قصصه المسماة : « قصص المدن الخمس » . Tales of Five Towns وقد اصدرها عام ١٩٠٥ ،

وفي قصصه الثلاث الاخرى المسماة : Clayhanger وقد اصدرها من ١٩١٠ - ١٩١٦ - كما انه متأثر كذلك بالكتاب القصصي الآخر جالسورثي Galsworthy (١٨٦٧ - ١٩٣٣) في سلسلة قصصه التي عنوانها جميعا : الملهاة الحديثة ، وهي تابعة لسلسلة قصصه الاخرى التي اطلق عليها : تاريخ بطولة اسرة فورسايت The Forsyte Saga التي بدأت تظهر تباعا منذ عام ١٩٠٦ - على ان هذين الكاتبين الانجليزين ومن نحنا نحوهما متأثرون ببلزاك في ملهاته الانسانية La comédie Humaine ، وهي عنوان مجموعة قصصه ، ومتأثرون بعده باميل زولا في قصص اسرة « روجون مكار » ثم بحول رومان في قصصه التي تحمل اسم : « ذوو الارادة الخيرة » Les Hommes de bonne Voonté . وهذا اتجاه واقعي عام تبعا فيه تيارا عالميا بفضل الاستاذ نجيب محفوظ .

على ان بعض قصصنا الواقعية النزعة لا زال يشوبها طابع رومانتيكي . ونضرب مثلا هنا بقصة : « جمهورية فرحات » ، للكاتب الاستاذ يوسف ادريس . وهو من خيرة كتابنا الذين يمثلون هذه النزعة الواقعية فيما يكتبون . وقد صاغها الى مسرحية فيما بعد . فهي مثال كذلك للمسرحية الواقعية المختلطة بعنصر رومانتيكي . وهي قصة يحكيها « الصول فرحات » للمؤلف المحجوز في القسم . تقطع حكايتها لوحات اجتماعية واقعية قائمة تصف ما ساد المجتمع من انحلال وفساد ، وتتمثل في شخوص مقدمي الشكاوي القادمين الى القسم ، ولكن هذه الحكاية نفسها حلم رومانتيكي يحكيه فرحات على انه مشروع فيلم سينمائي يتلخص في قصة فقير مصري

الشعر الغنائي ، انه على الرغم من جهود التجديد الكبيرة التي بها اتصل شعرنا بتيارات التجديد العالمية ، لم تقم فلسفة مذهبية تدغم اصول الشعر الغنائي فنيا او اجتماعيا ، ثم ان جمهور الشاعر لم تتحدد معالمه في أي منها . على ان كثيرا من هؤلاء الشعراء النقاد قد خالفوا دعواتهم النقدية في ادبهم . فنرى في كثير من قصائدهم رجوعا الى الشعر التقليدي ، شعر المناسبات في اخيلته وصوره . ولا يتجلى في كثير من قصائدهم معنى الوحدة العضوية كما فهمها اصحاب المذاهب التي نقلوا عنها . وكثيرا ما كانوا يزاجون في تأثرهم بين مذاهب ادبية كثيرة ، كالرومانتيكية مع الرمزية ، او الرومانتيكية والواقعية الجديدة . كما ان اتباع الواقعية الجديدة كثيرا ما لجأوا الى تجارب اجتماعية لم تجاوب مع ذات انفسهم ، رغبة في ان يعدوا مجددين ، فكانت كأنها مفروضة عليهم من خارج ذاتهم ، وفي هذه الحال تتساوى مع اشعار المناسبات القديمة في منافاتها للصدق الفني والواقعي معا . وهذا هو اخطر ما يتعرض له الشعر المطلق عن ضعف في الاداء ، فجاءت موسيقاه مجدبة عاجزة عن القيام بوظيفتها الفنية . وفهم بعضهم من الرمزية انها تشبيه حذف احد طرفيه ، عن ضحالة في الثقافة ، وكسل ذهني ، فأسأوا بأدبهم الى دعوتهم ، كما كشفوا عن اثرهم في الحرص على تجديد لم تكتمل لديهم اسسه الفنية والفلسفية ، ولم تنضج فيه عقيدة راسخة برسالة انسانية للشعر . وكذلك الحال في ادب المسرحيات والقصص ، وهما جنسان ادبيان كان لمجددنا فضل خلقهما في ادبنا العربي الحديث .

وفي **المسرحية** لم ننهج منها مبعثا له دعامة فلسفية ، لا من الناحية الاجتماعية ، ولا من الناحية الفنية . وكان طبعنا ان نتأثر أولا بالكلاسيكية في الترجمة والخلق ، لانها مذهب غير ثائر ، ولكننا ما لبثنا ان تأثرنا معها بالرومانتيكية في الناحية العاطفية ، او في المسرحيات التاريخية التي تشيد بالماضي الوطني او القومي . ونذكر مثلا لتنوع هذا التأثير على غير منهج مسرحية شوقي : مصرع كيلوباترة : ففيها وحدة الزمان والمكان من الكلاسيكية ، وفيها الدفاع عن كيلوباترة والقاء تبعات اخطائها اما على « شرميون » في اشاعة الانتصار كذا في موقعة اكيثوما ، واما على « الميوس » في زعمه لانطونيوس انها انتحرت ، واما على الشعب في فشل سياستها على اثر هزيمة انطونيوس دون ان يقوم الشعب من نفسه بعمل ايجابي في الحرب . وهذه كلها نزعات كلاسيكية . وفي المسرحية بعد ذلك عنصر الملهاة يزدوج مع عناصر المساة ، وهو مبدا فني في الدراما الرومانتيكية . ولا زالت رمزية الاستاذ توفيق الحكيم تختلط بقضايا رومانتيكية ، كما في مسرحية « شهرزاد » ، واوديب ، او تختلط النزعة الواقعية برومانتيكية حاملة كما في رحلة الى الغد . وفي مسرحيته : « نهر الجنون » يضطر الملك ووزيره الى الارتواء من النهر الذي ورده الشعب جميعا ، وفي ذلك تظهر قضية طغيان المجتمع على الفرد ، وهي قضية رومانتيكية ، كما انها هي نفسها قضية وجودية ، ولكننا لا نستطيع تحديد فلسفة الاستاذ الحكيم فيها : اهي رومانتيكية ام وجودية ؟ وشتان بين الفيلسوفين .

وعلى الرغم من الاتجاه العام نحو الواقعية في

عن ادراك فني فلسفي اجتماعي يحدد نزعة انسانية عامة، على نحو ما رأينا في المذاهب الادبية العالمية . وسبب آخر لعدم توافر المذاهب الادبية في معناها الصحيح في ادبنا المعاصر يرجع الى تخلف النقد الادبي بعامة . وقد سبق ان اشرنا الى ان النقد العربي القديم ترك غارمة ، على ان اكثر الكتاب الخالفين عندنا ليسوا بنقاد ، ولا يعنون بالنقد ، بل يهونون من شأنه والقائمين به . وهذا على خلاف ما الفنا في المذاهب الادبية العالمية ، اذ ان كل كبار الكتاب لديهم نقاد في وقت معا . ومهمة النقد الحديث شرح وتعليل ، ثم توجيه يدعمه الشرح والتعليل . ولا غنى لمن يريدون ان يضطلعوا بأعبائه من احاطة بالمراث الفكري والفني في مصداقه الكبرى العالمية . وهذه الجفوة بين الكتاب والنقاد عندنا اسفرت عن فجوة فاصلة بين الانتساج الادبي والوعي العام الانساني به لدى الجمهور ، مما ادى الى بلادة عامة في فهم الاعمال الادبية الناصجة وتقويمها تقويما كاملا صحيحا .

ومهمة وصل ادبنا ونقدنا بالاداب العالمية - على وجه كامل - تتطلب جهدا كبيرا ، اذ ان علينا ان نقطع في فترة نهضتنا الادبية القصيرة ما قطعته الاداب الكبرى العالمية في قرون طويلة تلافيا لتخلفنا طوال هذه القرون . ولهذا نرى بيننا من يعيشون بأفكارهم في النقد والادب في عصور متخلفة عن عصرنا ، ويفضلون بأرائهم ونقدهم وعي الجمهور . ومن هؤلاء من يستخفون بما يلقون من اراء ، فيصدرونها على حسب ما عرفوا من مدلولات الالفاظ ، وصور الحقيقة والمجاز ، زاعمين ان النقد كالادب « في نظرهم » ، ليس سوى ذوق ذاتي يتجفع به كل من يفهم اللغة ويفرق بين شعرها ونثرها ، وما اغنى النقد في نظرهم عن فلسفة فنية او اجتماعية ، او عن احاطة بمجالات النفس الانسانية والمجتمعات ، وكان للظلمة من نقادنا فضل التنبيه الى ضرورة الاطلاع على الاداب والنقد العالمين لكل من يتصدى للادب ونقده ، ولكن هذه الدعوة البديهية لما تتضح بعد حق الوضوح لدى القائمين بأمر التعليم في معاهد العربية العامة والعالية .

ومشكلة الجمهور بعد ذلك لا تذلل بعد . وقد بينا في صدر هذا المقال ان الطبقة الاجتماعية ليس لها وجود في الادب ما لم يكن من اليسور للكاتب ان يتحدث اليها لا يتحدث عنها ، وما لم يتوجه الى وعيها هي ، لا الى من هم بمثابة القائمين عليها من سادتها ، فلا بد ان يتوافر للشعب شيء من الذوق الادبي ، بالامامة بالادب ، ومعرفته بغاياته ورسالته وتمكيته من فهم اللغة بوصفها اداة فنية لتصوير آمال الامة وقيادة وعيها . وهذا الجمهور لا يمثل في التخصصين فحسب ، بل في فئات الشعب المختلفة ممن درسوا في تعليمنا العام . وهو ما لم يتها بعد توافره في هذا التعليم ، وهو الذي يعد الجمهور كي يتها لهذه التربية الادبية الفنية . ولا يزال كثير منس لا يقرأون القصص او يذهبون لمشاهدة المسرحيات الا لانها مسلاة ومضيعة لافاق الفراغ . ويتطلب التغلب على هذه الصعوبة تعاون جهود الحكومات والجامعات العربية في تعليم اللغة ، وفهم الادب فهما صحيحا شاملا ، لا يقف عند اغراض الشعر التقليدية كما ورثناها عن اسلافنا ، بل يتجاوز ذلك الى فهم رسالة الادب الانسانية كما هي في الادب الحديث ، وكما استقرت ورست اصولها في الاداب العالمية .

وفي فرنسا يفرض على تلامذة المدارس الثانوية دراسة كبا الكتاب العالمين غير الفرنسيين ، ودراسة تأثير هؤلاء في الادب الفرنسي ، مع شرح نصوص لهم مترجمة وبيان تأثيرها . وقد جاء في ديباجة منهاج هذه الدراسة لعام ١٩٢٥ هذه العبارة التي نقلت هنا ترجمتها : « والذي يهمنا حقا ان يعرف التلميذ اولا - مهما تكن اللغتان الاجنبيتان اللتان اختارهما - شيئا عن كبار الكتاب غير الفرنسيين . . قبل ان يترك التعليم الثانوي ، ليتعرف على امتداد تاريخنا الادبي في

امين رد خائما الى ثرى هندي ولم يتقبل منه مكافأة ، فاشترى له ذلك الثرى - حين عاد لبلده - عدة اوراق من « يانصيب » كبير ، وربحت احدى هذه الاوراق مليوناً من الجنيهات . ويسوقها الثرى الهندي الى المصري الامين في شكل سلع ثمينة يوسق بها سفينة ، ويحسن المصري التجارة في هذه السلع ، فتربح ربها كبيرا ، فيؤسس شركات بخسارية للنقل المائي ومصانع عديدة ، يحسن فيها معاملة العمال فتعم بينهم السعادة . ويتنازل فرحات في النهاية عن كل ثرائه لعماله السعداء . وبذلك تتأسس جمهورية فرحات الاشتراكية ، وواضح ان هذه القصة حلم رومانتيكي تسوده المصادفات ، بمثابة الهرب من واقع الحياة الاليم التي يحياها فرحات واضرا به . والاسس الفنية للقصص والمسرحيات الواقعية تأتي مثل هذا التصرف القصصي كل الباء . ولا شبه بين هذا الحلم الرومانتيكي وبين الواقع الرومانتيكي في قصة مدام بوفاري (١) مثلا ، كما أنه لا شبه بينه وبين حلم « ميتيا » (٢) في قصة ديستوفسكي : « الاخوة كارامازوف » . ذلك ان قصة مدام بوفاري الرومانتيكية مبررة في تفاصيلها باحداث عصرها وواقعها ، وحلم « ميتيا » رهيب قائم يعث اريحية تلك الشخصية ليتراءى له من وراء البؤس المروع بريق الامل البعيد في مستقبل الانسانية السعيد .

ومن هذا العرض العام لمظاهر التجديد في ادبنا الحديث ، عرضا كان لا بد لنا فيه من الاكتفاء بالخصائص المحملة واللحمت السريعة ، يتضح ان مظاهر التجديد هذه - على ما لها من قيمة ، وعلى ما استتبع من جهد كبير محمود من كبار كتابنا الذين وصلوا ادبنا بالادب العالمي - لم تتبع تيارا فنيا متكاملا . جدد العالم ، ولم تدعها فلسفة تمثل الاتجاه الفكري للعصر ، ولم يضع مؤلفوها نصب اعينهم جمهورا خاصا يؤمنون بمثله ايمانهم بذات انفسهم .

ولن نعدو الحقيقة اذا لاحظنا ان من كبار كتابنا ونقادنا المحدثين من كانت تدفعهم الى التجديد عوامل تتصل بذات انفسهم . فهم يشدون التفوق على سواهم ، بورود منابع الاداب العالمية ، وتمثيل ما يستطيع هضمه منها . فكانت الأثرة وحب التميز هما اهم البواعث لهم على البحث عن وسائل الاجادة والابتكار في مصادرها من الاداب الكبرى . على ان الخصومات الشخصية عند بعضهم كانت من الدوافع كذلك على التعمق في دراسة نقد تلك الاداب للكشف عن نواحي التخلف في ادب من راوهم في مجتمعنا ظاهرين ذوي مكانة تفوقهم في المجتمع على تخلفهم دونهم في ميدان التجديد . ولهذا نرى كثيرا من كبار نقادنا وطلائع مجددينا يخلطون بنظراتهم القيمة العميقة مهاترات واباطيل دفع اليها الحسد تارة ، وغدتها الغايات الفردية المحضة تارات أخرى ، فكان ولاء هؤلاء الكتاب لانفسهم اكثر من ولائهم للمجتمع ومطالبه ، وطففت الأثرة عندهم على عقيدتهم في المجتمع وعلى العمل لقيادة وعي العصر نحو آماله المشودة . فلم يحاولوا ان يصدروا في ادبهم

(١) قد ترجم الاستاذ الدكتور محمد مندور هذه القصة الى

اللغة العربية .

(٢) انظر ص ٤٤٣ - ٤٤٤ من الترجمة الفرنسية ، باريس

يسر دار الطليعة للطباعة والنشر أن تقدم قريبا جدا:

خليل حاوي

في مجموعته الشعرية الجديدة

للتاي والريح

وان تقدم طبعة جديدة من :

نهر الرماد

■ صوت جيل باكملة

سلمى الخضراء الجيوسي

■ شاعر جذاب الشخصية ... لا يستعير

اصابع الغير ولا يشرب من محابرههم

نزار قباني

■ شاعر جاد يرهق نفسه وراء الشعر العظيم

احمد عبد المعطي حجازي

■ رائد الشعر الوجودي

عفاف بيضون

دار الطليعة للطباعة والنشر

تترأى في تفكيرهم وفي صور آدابهم ، وهذه هي فرصتنا الفريدة
لقيادة الوعي العربي العام من داخل نطاقه الى مثله العليا ليتسابق
للوصول اليها مع قادته ، عن اقتناع وصدق وكرامة لا يهدده فيها
طمع الدخلاء فيه ، ولا عداوة المتأمرين عليه ...

محمد غنيمي هلال

القاهرة

غيره من الآداب وشيئا من علم الآداب المقارنة ، وهو علم يختص التعليم
العالي - فيما بعد - باكمال الدراسة فيه ، ولكن لم يعد من الممكن
ان يجهل عقل مثقف منهج هذا العلم وغايته . . . وذلك ان هؤلاء
الدارسين في التعليم العام هم الجمهور ، او نواته المثقفة الرشيدة .
وهم الذين اليهم يتوجه الكتاب والنقاد برسالتهم الانسانية والقومية
في المستقبل ، كي يقودوهم قيادة حرة كريمة عن طريق الادب والفن .
وهذا هو الطريق لتوجيه الوعي العام نحو تأدية رسالته الانسانية
الرشيدة .

وحينذاك سيحضر الجمهور العربي كتابه الى التعمق والبحث
والخروج من نطاق الذات الى الاستجابة لمطالب ذلك الجمهور ، كما
حدث للكتاب في عصر الانتقال من الكلاسيكية للرومانتيكية ، حين
حضرهم جمهورهم الى ترك الطبقة الارستقراطية التي كانوا يعيشون على
هامشها ، فلم يعودوا يقتنعون بمكانهم المتواضع فيها بعد ان رأوا
الطبقة البرجوازية التي هم منها تنمو ، ويعمق وعيها ، فنزلوا الى
ميدان الكفاح معها ، واسهموا في تحقيق مطالبها ، عن طريق الدرس
والتعمق لامكانياتها ، وعن طريق بلورة الفلسفة التي تمثل روح عصرهم
جميعا كي يصوروا مثلها في ذلك الادب .

ومن اجل ذلك كله نعتقد ان الحاجة ماسة لعقد
مؤتمرات عامة من ذوي الثقافات المتعددة ، يعاد فيها
النظر في مناهج دراسة لغتنا وادبنا واعداد مدرسيها
واكمال ثقافة المشرفين عليها في معاهد التعليم كلها العام
منها والعالي ، نسابر في تلك المناهج احدث ما تتبعه
الامم الكبرى في تعليم ابنائها لغاتها العالمية وآدابها .

وآنذاك سيفرض جمهور القراء عندنا على كتابهم ادراكا مشتركا
لمطامحهم ، وسيستجيب لهم هؤلاء الكتاب بنوع من الوعي المشترك
يصورون فيه هذه المطامح ، تبعا لفلسفة مرجعها الى ما يتبلور في
مجتمعاتنا نفس من اتجاهات تحتملها حياة العصر ومكانة العرب منه
واهدافهم الانسانية والقومية فيه .

واستجابة الكتاب الى ما يفرضه العصر من مطالب مدعومة بفلسفة
مشتركة لا مساس فيها بحرية الكتاب واصالته وذاتيته . فما ابعد
الفرق - مثلا - بين بيرون وهوجو وموسيه وفيني على الرغم من انتمائهم
جميعا الى المدرسة الرومانتيكية ، وكذلك شان زولا وبلزاك والاسكندر
دوما الابن من الواقعيين . واصالة سارتر تميزه عن جبريل مارسيل
وسيمون دي بوفوار من الوجوديين وهكذا .

ومجرى هذا الوعي المشترك لا يفرض على الكاتب شيئا خارج
نطاق عمله الفني . اذ ان الكاتب الاصيل الذي يعيش بوعيه في عصره
لا بد انه مستجيب لمطالب العصر فيما يكتب ، بخاصة فيما يتعلق
بالقصة والمسرحية ، وهما الجنسان الادبيان الطاغيان على الاجناس
الادبية في الادب العالمي المعاصر ، وطبيعة العمل الفني فيهما تستلزم
خروجا من نطاق الذات ، واحاطة بالنفس الانسانية ، والمجتمع وحالانه .
فاذا اردنا من الكاتب ان يدرس فيها عصره ومشكلاته ، ويصدر في
ذلك عن فلسفته وتفكيره السليم الذي لا يغترب به في قومه ، فاننا
لا نعدو ان ندعوه الى ما يجب ان يفرضه هو على نفسه من صدق
واقعي ، مما هو مرآة الاصاله الحق ، وهي الاصاله التي اجمعت
المذاهب الادبية العالمية كلها - على اختلافها - على وجوب توافرها في
العمل الادبي الاصيل .

وحين يخرج الى الوجود المذهب الادبي العربي في معناه الكامل ،
فانه سيفيد حتما من المذاهب الادبية الغربية في فلسفة الفن والفكر
والمجتمع ، وفي انتاج ادبي مكتمل فنيا تتوافر له كل هذه الدعائم ،
على نحو ما اوجزنا في صدر هذا المقال . وفي انتظار ميلاد ذلك
المذهب الجديد ، علينا ان نهدد للنضج الفني في مساهدنا بدراسة
تلك المذاهب الادبية العالمية دراسة عميقة شاملة ، وان ندعو الكتاب
الى دراستها دراسة كاملة ، حتى يتلاقى كتاب العربية مع جمهورها
في كفاح عام للظفر بغاياتهم السامية الوطنية ولبلورة فلسفة مشتركة

الموضوعية والنقد

تتمة المنشور على الصفحة ٣٠

غير ان « التاويل » هو لعنة النقد في كل حضارة ، وهو الذي يحول بين النقد والموضوعية في سيرة كل ناقد . والتاويل هنا يعني تلك النزعة الى فهم الاشياء بوحى من فكرة مسبقة ، او عاطفة مركزة ، او رغبة ذاتية لا تتصل بالواقع الموضوعي للاشياء المنقودة ، وتقوم في نفس الناقد او ذهنه منفصلة عن العالم الخارجي وما يدور فيه . اليك هذه الحكاية التي يرويها صلاح الصفدي في شرحه لامية الطفراني : « انشدت بعض المولعين بالكيمياء قول القائل :

أعيى الفلاسفة الماضين في الحقب

ان يصنعوا ذهباً الا من السذهب

او يصنعوا فضة بيضاء خالصة

الا من الفضة المعروفة النسب

فقل لطالبها من غير معدنها

أضعت نفسك بالتكيد والتعب »

فقال لي : صدق لو لم يكن الذي يدبره الصانع في أصله ذهباً بالقوة ، لما صار ذهباً بالفعل ! فقلت له : هذا من باب التاويل واخراج اللفظ الظاهر عن الصريح الى ما لا يفهم منه الا بالاحتمال ، والصريح لا يعارض بالتأويل ، ولو اراد الانسان ان يجعل معلقة امرئ القيس مرثية في قف ، او غزلا في فيل ، لما أعجزه ذلك ! »

واظن ان هذا العيب الذي يتحدث عنه صلاح الصفدي ، وهو « اخراج اللفظ الظاهر عن الصريح الى ما لا يفهم منه الا بالاحتمال » هو الذي يجعل كل نقد ، أدبيا كان ام اجتماعيا ام سياسيا ، بعيدا عن التأثير ، غريبا عن الصواب ، مضطرب الموازين والاحكام ، وجاءت المذاهب الادبية الحديثة كالرمزية والسرالية ، تتلمس في انشاءاتها طرق « الاحتمال » وتسلكها في تعابيرها الفنية ، وتقنيات الادب ، مما فتح امام النقاد ابواب التاويل ، وجعل اللجوء اليه عملا مشروعاً في فهم اثر الفني وتحليله وتقييمه ، وراينا من ذلك العجب العجيب ، كان يحسب الشاعر انه لم يفهم قصيدته ، وان فلانا الناقد هو

يحسب الفرق في « الكينونة » نفسها . والمعرفة اخيرا في نظر الغربي الحديث نشاط مستقل ، منفصل عن غيره بينما هي تستتبع ، فهي نظر الهندوسي ، وتستلزم تغيرا في جميع مظاهر حياته ، وطراز معيشته .

ذلك يعني ، بتعبير آخر ، ان الادباء والشعراء والنقاد ومن اليهم من رجال الفكر واهل الثقافة ، يشكلون في اطار الحضارة الهندية ، « طبقة » خلقت لما يسرت له ، او يسرت لما خلقت له ، فهم يستقون من طبيعتهم ، في الدرجة الاولى ، كل ما ينتجون . ولكنهم يلتصقون مع كل الناس التقاء عفويا في دوافعهم ، وبواعث سلوكهم التي تلخص في اربعة : ١ - آثا (الثروة ، الخيرات المادية) ، ٢ - كاما (الشهوة ، الحركات المعنوية ، الحب ، الخ ...) ، ٣ - دارما (الواجب ، المتع ، الذهنية والروحية) ، ٤ - موكتا (الخلاص ، التحرر ، التسامي) . ووظيفة الفن - كما فهمها الهندوس - ان يمثل لكل انسان نفسه وموضعه في حركة الكون الشاملة ، والذين يعنون به اناس ارقى في سلم الكائنات ، او هم طبقة اعلى من غيرها ، وهدفها ان تكسبو الحقيقة ثوبا يجذب اليها الاباعد عنها ، بعد ان ظهر عجز الاكثرية من البشر عن حبها عارية ، مجردة .

ليس الفن اذن غاية في نفسه لدى الهندوس ، وانما هو يسعى وراء تجديد العالم ، وبنائه على اساس جديدة ، عن طريق العاطفة ، وهو اذ يغير الانسان ، اي يغير ذات الانسان ، لا يمثل العالم فقط ، وانما يجدد ايضا قواه ، وينشئ له مثالا في كل ذات .

وهكذا ، نجد وراء كل نقد هندوسي ، هدايا أساسيين مترابطين اوثق الترابط : الاول ، التناطبق بين الفن والعالم ، وما يخلقه هذا التناطبق من متعة . والثاني ، ايجاد احتكاك عاطفي بين الفرد والفنانين الكونية الشاملة . وكلاهما يفيدان في التحليل الاخير ، ان الفنان صاحب « صناعة » ، تماما كما فهمه العرب ، وان اتقان الصناعة يقتضي معارف معينة ، والنقد الادبي كالفن الشعري ، يقوم اول ما يقوم ، على علم باللغة ، وحسن استعمال الكلمات .

ومعيار هذا الاخير - حسن استعمال الكلمات - انما هو التأثير الذي يحدثه الاثر الادبي في نفس القارئ ، او قدرته على « تغيير » ذات القارئ . ولن يكون النقد ، بعد هذا كله ، شيئا سوى التعبير عن انطباعاته كقارئ ، في جانب ، وبيان التقنيات الصناعية التي يستخدمها الاديب او المؤلف لتغيير ذات قارئه .

أينج من ذلك ان النقد ذاتي ، خالص في ذاته لدى الهندوس ؟ - الواقع انه يستعلي على الذاتية والموضوعية ، ويمزج بينهما في اطار التفكير الهندوسي ، على نحو يعسر فهمه ، لان الهندوسي - فنانا كان ام نافدا - انما يصرف همه الى « الذات » بحكم الجسو الفكري العام الذي يهيمن على حضارته ، ويخضع له خضوعا عفويا شاملا ، وموضوعات الشاعر الهندوسي انما هي هاتيك الاشياء الغامضة التي لا يلفها العلم ، ولا يحلم بالوصول اليها ، كالحاسيس بالغيب ، والاصوات الداخلية ، والمناجاة التي تنبعث في سريره ، ويهزأ بها الناس - في مناطق حضارية اخرى - كما كان يهزأ بهما فاليري من قبل ، ولا يولونها ادنى اهتمام ، مع انها في واقع الامر ، وفي نتيجته الموضوعية هي المحور الذي يدور عليه سلوك الانسان... وبالتالي سلوك الفنان وانتاجه . والعمل الحقيقي للناقد ، ان يستجلي هذه الخفايا وراء الاثر الفني ، ليساعد الفنان على اداء رسالته ، بما يوضح من جمال ، ويبين من قيم ، او يكشف من عيوب

السياحة العربية بين المبدأ والتطبيق

* كتاب يضع النقاط على حروف أبرز القضايا العربية المعاصرة
* يحلل أبرز أحداث الصراع بين الشعب والقضاء الحاكم
* يلقي ضوءاً على الصراع بين العرب والاستعمار
* يكشف عن محاولات الاستعمار للفتك بالحركات التحررية
* يكشف عن التعاون بين الاستعمار وبعض القوائم الحاكمة

السياحة العربية بين المبدأ والتطبيق

الكتاب : صلاح الدين البيطار

(لذي عايش أحداث الوطن العربي في السنوات الأخيرة وكتب عنها
بما عرفت عنه من عمق وأدراك)

صدرته دار الطليعة للطباعة والنشر - ١٨١٣ - ٥٧١٧٨

غير نقد للفلاسفة ومسالكم ، وكان روسو ناقدا ، ومؤلفاته كلها من « العقد الاجتماعي » الى « اميل » الى « هيلونيز الجديدة » انتقادات مريرة ، مشحونة بالعواطف الفيرية التي لا يعجزها ما يجري في حياة الناس واوضاع الاجتماع البشري ، واراد منها صاحبها ان تقسم الاعوجاج ، وتصلح الفاسد . وكان كنف ناقدا مرة لما سماه « العقل المحض » ومرة لما حسبه « العقل العملي » ، وعن طريق ملاحظاته على العقل البشري في حالتيه : الخالصة ، والعملية ، افضى الى وضع مبادئ التفكيرية والاخلاقية . والمعري نفسه - وان استخدم الاسلوب الشعري - لم يكن سوى ناقد لظواهر الكون والمجتمع واساليب العيش وطرائق التفكير والاخلاق .

هناك اذن قاسم مشترك يلتقي على صعيده النقاد اجمعون ، هو استخدام « الفكر الشخصي » في النظر الى ما يدور في الكون ، ويجري في المجتمع ، وبخالف النفس ، وتعجز به حياة الانسان جملة ، وتحليل هذه الاشياء العامة ، وتقييمها والحكم عليهما زاوية خاصة . وعندما يستخدم المفكر فكره الشخصي في مواجهة النشاطات الانسانية كالادب مثلا الذي لا يعدو ان يكون نشاطا انسانيا ، وبأخذ في درس ظواهره وتعليقها ، تصبح الآثار الادبية ، « مادة » يسلط عليها فكره ، كما يسلط المهندس الزراعي فكره على التربة وجيولوجيتها والناخ الذي تتقلب فيه ، ليحكم آخر الامر مثلا فيما يصح ان يزرع فيها ، او لا يصح ...

وهنا ، يظهر دور « المعارف » لا المعرفة الواحدة ، التي يحيط بها الناقد ، فهو لا يملك ان « يتذوق » شيئا لا يعرفه ، او يحكم على تجربة لم يعانها ، او يحلل مركبا لا يدرك العناصر التي يتكون منها ، وقدما قال الشاعر العربي :

لا يعرف الشوق الا من يكابده ولا الصباية الا من يعانيتها
والآثار الادبية لا تنطوي على معلومات (لغوية ، وبيانية ، ونفسية) وحسب ، وانما هي تحفل ايضا بتقنيات في الحوار ، والعرض ، وايماءات وتلميحات واشارات لا سبيل الى ادراكها بالعلم وحده ، وانما نحتاج الى « حس » خاص ، ينشأ اكثر ما ينشأ عن معاناة للادب نفسه من جهة ، وللحياة المعبر عنها في الادب ، من جهة ثانية .

وهذا الحديث الذي جرى بين الشاعر البحراني وعبيدالله بن عبدالله بن طاهر ، يوضح المعنى الذي نشير اليه . قال عبيدالله يخاطب البحراني :

- يا ابا عباد ! اسلم اشعر ام ابونواس ؟
- بل ابو نواس ، لانه يتصرف في كل فن ، ويتنوع في كل مذهب ، ان شاء جد ، وان شاء هزل ، ومسلم يلزم طريقا واحدا لا يتعداه ، ويتحقق بمذهب لا يتخطاه .

- ان احمد بن يحيى المعروف بـ « ثعلب » لا يوافق على هذا !
- ليس هذا من علم ثعلب واضربه ممن يحفظ الشعر ولا يفوله ، وانما يعرف الشعر من دفع الى مضايقه !

ونحن نجد اليوم ان الصواب في جانب البحراني ، وهو لو فهم وقال : « انما يعرف الفن من دفع الى مضايقه » لما اخطأ ، فالقاص يفهم تجربة القاص ، والموسيقي يعرف ما يعانيه الموسيقي ، وهم جرا ...

ذلك كله يردنا الى ان النقد لا يكون موضوعيا الا بشروط ثلاثة : الاول ، ان يكون الناقد مفكرا ، والثاني ان يكون ملما بجملة العلوم المتصلة بالفن الذي ينتقده ، والثالث ان يكون ممن مارسوا الانتساج الفني .

اما اخلاق الناقد ، وتصرفها لاحكامه ، وعلاقتها بطرائق عرضه وتحليله وتقييمه للآثار المنقودة ، فهذا كله ما لا سبيل الى انجلائه الا مع الزمن ... غير ان الاولوية تبقى ، في كل عصر ومصر ، للحكم الموضوعي الذي لا يتأثر بهوى ، ولا يعيل الى مذهب ، ولا يعتمد على الاحتمال والتأويل .

عبد اللطيف شراره

الذي هده الى ما كان يقصد منها .
هذا الضياع الحديث بين الذاتية والموضوعية ، الناجم عن التأويل سواء كان مشروعا او غير مشروع - هو الذي حول النقد الى « فن » في نظر الكثيرين ، وحرمه صفة الثبات والارتكاز والتوازن وآنس الى النقاد ، وحجب عنهم الثقة في بعض الاوساط ، وجعلهم في وضع مرجح لا يملك الا ان يستقل عن العلم ، ولا ان يستعصم به ، ثم لا يرقى الى الفن ، ولا يأخذ مكانه في مجالاته ومفانيه .

- ٥ -

بيد ان ثمة واقعا يمكن الاستناد اليه في تقرير الصفة المميزة للناقد ، وبالتالي في اعطائه المكان الذي يستحقه نشاطه ، وهو ان يستخدم « فكره » في العرض والتحليل والفهم والموازنة ، ويستخدم « ذوقه » في التقييم والتقدير ، ويستخدم « ضميره » في الحكم والمفاضلة . ولكن مادته الاساسية هي « الفكر » .

انه واحد من اولئك الذين يعملون فكرهم في الامور والاشياء والحوادث عامة ، قيل ان ينصرف الى مراس الادب ، او التأليف ، فاذا توجه الى الكون وما يدور فيه انبثقت في ذهنه تساؤلات ، وقامت لديه اعتراضات ، واذا توجه الى المجتمع كان شأنه معه لا يختلف عن شأنه مع الكون ، وربما قويت فيه هنا التساؤلات والاعتراضات لدرجة يشارف معها الشاعرية ، واذا توجه الى النفس والحياة لم يكن لاعتراضاته وتساؤلاته ، من شفاء الا في التعبير عنها ، ومحاولة تفسير واقعا . وتلك هي قصة اشهر المفكرين ، وابعدهم اثرا في تكوين الاجواء الفكرية العامة ، والتيارات الشعرية السائدة .

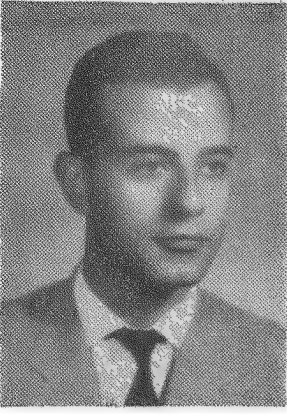
هل كان من شأن الفزائي سوى انه اعمل فكره فيما كان يدور حوله من اراء ومعتقدات دينية ؟ وهل كان من شأن روسو سوى انه اعمل فكره في المجتمع من حوله وقام بمحاولة نقض للقواعد والاسس التي بني عليها المجتمع ، فنهض يصلح - وفق ما رأى - اوضاع الاجتماع والتربية والسياسة ؟ وهل كان من شأن كنف سوى انه اعمل فكره في طرائق التفكير المتبعة حتى ايامه ؟
كان الفزائي ناقدا ، وكتابه « تهافت الفلاسفة » لا يعني شيئا

دراسات في الأدب العربي

أول كتاب في الأدب العربي يضم الأدباء والشعراء الرئيسيين حسب برنامج البكالوريا .
أول كتاب يلقي ضوءا كامفا على قضايا أهل الكتاب والشرائح .
أول كتاب يعني الطلاب عن الرجوع الى مراجع متعددة .
أول كتاب يشير الى الأنماط الفنية في فهم الأدباء والشعراء الرئيسيين .
وضع الكتاب : انعام البجلي

دراسات في الأدب العربي
يستمر اليه كل طالب وطالب
لن يضمن نجاحه الا كيد
أصدرته دار الطليعة للطباعة والنشر ١٤١٣ هـ

تلفون ٥٧١٧٨



اتجاهات النقد المعاصر للقصة العربية

بقلم موهب طرابيشي

لها : « اما ان تشتي لي حقك باعتباري فاسكت . او اريك كل ما فيك من زيف فتسكتين » . وبعبارة اخرى ان مصر تصفي اليوم حسابها مع ماضيها » .

وسكتت مصر ، مصر الاولى ، لانه كان لا بد لها ان تسكت ، فسنة التطور الاجتماعي لا مرد لها .

وهكذا انهارت المدرسة الكلاسيكية ، وفامت المدرسة الرومانسية . وعن طريق هذه العملية الديالكتيكية بعث النقد من رفاة ليهدم ما انتهت اليه وظيفته ، وليبني ما يدعو اليه التطور الاجتماعي الجديد .

واستطاعت المدرسة الرومانسية ان تثبت اقدمها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، حيث تعرضت بدورها الى مآثر ضربة المدرسة الكلاسيكية قبل ثلاثين عاما .

وعلى اثر تصفية المدرسة الكلاسيكية عاد النقد يسير سيرا هينا . وظل على هذه الحال الى ان كان المنعطف الديالكتيكي الكبير الثاني ، عندما اجتاحت الحركة الاستقلالية البلاد العربية عند نهاية الحرب الثانية ، ودعا التطور الاجتماعي الى قيم ادبية جديدة تحل محل المدرسة الرومانسية التي فقدت كل تفاؤلها وانكفأت على نفسها بئسة حزينة على اثر فشل الثورات التحررية التي قادتها الطبقة الوسطى . وفي تلك الفترة بالذات استعاد النقد نشاطه ليصفي الرومانسية من جهة اولى ، وليهدم الطريق امام الاتجاهات الادبية الجديدة ، وعلى الاخص المدرسة الواقعية ، من جهة ثانية .

وثمة كلمة هنا ايضا لابد ان يقال وهي ان هذه النظرة الديالكتيكية في محاولة تفسير فترة ما بين الحربين الادبيتين ، قد تبدو ساذجة وتقصية ، وهذا صحيح الى حد ما . ولكنني اعتقد ان مثل هذه النظرة هي خير منهج تنمسك به نظرا لطول تلك الفترة زمنا ، ونظرا الى انني لا احاول هنا ان اقدم دراسة مستفيضة عن تلك الفترة . انما كل غايتي ان اقدم خلاصة عاجلة نستطيع من خلالها ان ننفذ الى الفترة التالية للحرب العالمية الثانية .

اتجاهات النقد المعاصرة

قلنا ان فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية قد شهدت فورة جديدة في النقد . ولكن لاحد هنا فاقول ان هذه الفورة انصبت في معظمها على الشعر ، وبالإضافة الى ذلك اقول ان النقد عندنا لا يزال متخلفا بمسافة بعيدة عن الادب . ان الاسماء الادبية اللامعة قد اصبحت كثيرة بيننا ، ولكن عدد النقاد بينها لا يتجاوز اصابع اليد . اذ عندنا من النقاد على وجه التحديد لويس عوض ومحمد مندور وانور المعداوي وعبد القادر القط ومحمود امين العالم ، وعدد من الادباء الشباب الذين لم يتجاوزوا بعد مرحلة المجلات والمقالات القصيرة . ولعلنا نستطيع من هذا الجرد ان نتبين ان النقد عندنا في ازمة ، الا انني اترك لغيري ان يبحث في اسباب هذه الازمة .

ولكن قبل ان انطلق في هذه الدراسة اود ان اذكر كتابا نقديا كان

ثمة كلمة لا بد ان اقولها في بداية هذه الدراسة ، وهي انني حاولت جهدي ان افصر هذا التخطيط السريع للاتجاهات النقدية الحديثة على نقاد الفن القصصي . ولكن لا بد من الإشارة ايضا الى ان معظم النقاد الذين تناولتهم هذه الدراسة كانت لهم جولاتهم في عالم الشعر ايضا ، بل ان كثيرين منهم نقاد شعر اكثر منهم نقاد قصة .

ان اية محاولة للحديث عن الاتجاهات النقدية الحديثة ، واعني بها الاتجاهات التي وجدت ولا تزال في الفترة الواقعة بعد الحرب العالمية الثانية ، لا بد ان يسبقها حديث عن الفترة السابقة لهذه الفترة ، واعني بها الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين . ان النقد في طبيعته الاساسية ديالكتيكي . اي ان له وظيفة اجتماعية ، كما ان الادب الاداعي هو وظيفة اجتماعية قبل كل شيء . وطبيعة النقد الديالكتيكية تبرز كافضل ما تبرز عندما يبلغ الصراع الديالكتيكي ، والحديث هنا عن الادب ، اوجبه ، اي عندما تأخذ مدرسة ادبية جديدة في فرض نفسها على المجتمع ، كرد على مدرسة ادبية سابقة استنفدت وظيفتها ، وكتمبير عن مرحلة جديدة في المجتمع دعا اليها التطور الاجتماعي . وعلى هذا الاساس ، فان طبيعة النقد الديالكتيكية تفرض ان يكون النقد سلبيا تهديما من ناحيته الاولى ، وايجابيا بناء من ناحيته الثانية .

والدارس لفترة ما بين الحربين يستطيع ان يلحظ بسرعة ان السنين التي تلت الحرب العالمية الاولى قد شهدت ازدهارا قويا في النقد العربي ، وما « لفرéal » ليخايل نعيمة و « الديوان » للعقاد والمازني الا دليل شبه كلاسيكي على ذلك . ولعلنا نستطيع ان نجزم ان النقد كان متخلفا الى حد مريع قبل ظهور هذين الكتائبيين ، ليس لديه ما يتحدث به عن شوقي ومدرسته الا بان يصفه بانسه « امير الشعراء » وكفى المؤمنين شر القتال !

لقد كانت مدرسة شوقي ، المدرسة الكلاسيكية الحديثة المقلدة ، هي التي سادت في فترة ما قبل الحرب العالمية الاولى . ولكن التطورات الاجتماعية وعلى الاخص صعود الطبقة الوسطى وثورة ١٩١٩ وانتهاء الخلافة العثمانية والصلوات الثقافية المتعاطمة مع الغرب ، كل ذلك استدعى وجود قيم ادبية جديدة تكون اكثر انسجاما مع المرحلة الاجتماعية الجديدة ، واكثر تعبيراً عن التطور الاجتماعي الجديد .

ولقد عبر ميخائيل نعيمة في « الفرéal » الذي ظهر عام ١٩٢٣ ، عن ذلك الانقلاب الذي طرأ على الحياة الثقافية ، وذلك عند حديثه عن « ديوان » العقاد والمازني ، اذ قال : « عسرفت ان مصر مصران لا واحدة . مصر لها ميزان بكفة واحدة ومقياس بطرف واحد ، ومصر لها ميزان بكفتين ومقياس بطرفين . ان مصر هذه - مصر الثانية - قد قامت اليوم تناقش الاولى الحساب ، فانتصبت وايها امام محكمة الحياة ، وسلاحها الوجدان الحي ، ومحكمتها الحق ، كأنها تقول

على كل نظام . ولكن الخروج على النظام هو الفوضى وليس هو بالحرية . وعلى هذا الأساس فإن المداوي يرفض المدرسة السريالية لأنها « فوضى فكرية » . أما النظام الذي يطالب به المداوي فهو : « تريد من الفنان ان يخلق نموذجاً الفني على هدى وتصميم يرسم اصوله وقواعده قبل ان يبدأ عمله . تريد ان يكون بين يديه هذا التصميم الفني الذي يامر بالوقوف عند هذا المشهد ، وبالتقاط الصورة من هذه الزاوية ، وتركيز الانفعال في هذا الموطن من موطن الانارة ، عندئذ نوجد نظاماً ، وإذا ما اوجدنا النظام فقد خلقنا الجمال ، وإذا ما خلقنا الجمال فقد اقمنا بناء الفن . . هذا التصميم الذي ندعو اليه ينظم هيكله العام اصول الاداء النفسي » .

فمذهب « الاداء النفسي » ان محاولة لنقد عملية الابداع بالذات وتفسيرها اكثر منها محاولة لنقد نتيجة الابداع اي الاثر . وهذا واضح في موقف المداوي من السريالية ، فهو لا يحكم على هذه المدرسة من خلال اثارها ، بل يرفضها رفضاً « قبلياً » ، اي يرفض مسبقاً ان يقبل باي اثر تنتجه لان الطريق « التنظيمية » التي ينادي بها المداوي حسب مذهب « الاداء النفسي » . وهذا النوع من المذاهب النقدية هو اخطر الانواع اطلاقاً ، لان الناقد يفترض نفسه فيه موجهاً ومخططاً ومصمماً ، وبالتالي مفيداً لحرية الفنان ، في حين ان من الواجب ان يكون الناقد تابعاً للاثر الادبي يحاول ان يبين نقده من خلال هذا الاثر بالذات .

لقد قلنا ان مذهب المداوي ينضوي تحت لواء المدرسة النفسية في النقد ، وهذا ما يوضحه المداوي عندما يقول : « ان الاداء النفسي في الشعر لا بد ان يقوم على دعمتين لاغنى لاحدهما عن الاخرى : دعامة الصدق الفني ودعامة الصدق الشعوري . ومعنى هذا اننا اذا قلنا ان شعر شوقي يقلب فيه طابع الصدق الفني ، فقد اخرجناه بمحض

« فلتة » حقاً ، ظهر في اواخر الحرب العالمية الثانية ، وهو كتاب الدكتورين اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي عن « توفيق الحكيم » . وفي الحقيقة ان هذا الكتاب لواحد من اهم اربعة او خمسة كتب نقدية ظهرت حتى اليوم وهو يستحق عن حق دراسة قائمة بذاتها . وقد ظهر قبله كتاب جيد بشكل عام ، وعلى الاخص بالنسبة لتلك الفترة ، هو كتاب نزيه الحكيم عن « محمود تيمور » . ولكن مما يؤسف له حقاً الا يكون هؤلاء الكتاب قد تابعوا الانتاج ، وعلى الاخص الدكتور اسماعيل ادهم الذي انتشر في مطلع الحرب العالمية الثانية .

وان من يدعى الى معالجة مثل هذا الموضوع لابد ان يتساءل : ترى هل يجوز التحدث عن اتجاهات النقد العربي المعاصر ، وكل ثروتنا من الكتب النقدية عشرة وبضع مقالات متناثرة في هذه المجلة او تلك ؟ والحديث هنا عن نقد القصة بالطبع ، لا عن نقد الشعر ؟

صحيح ان النقد قليل ومتخلف ، الا ان الحديث عن اتجاهاته ممكن لان لهذا النقد ، على قلته ، اتجاهاته على كل حال .

واول تقسيم مقول لاتجاهات النقد المعاصرة هو التالي : نقاد يعيشون الفترة الراهنة ويتحسسونها بعمق ويحاولون الكشف عن وضع انساننا العربي فيها ، ونقاد يعيشون هذه الفترة بأجسامهم فقط في حين ان كتاباتهم ليست الا استمراراً للمرحلة السابقة . ولا يبدأ بنقاد القسم الثاني ، النقاد الذين يبدون بعيدين عن الفترة الراهنة ، والذين لم يستطيعوا ان يتمثلوا القيم الجديدة التي ظهرت في كتابات الادباء الشباب .

وهذه الفئة من النقاد يمكن حصرها بأربعة :

طه حسين وانور المداوي ومارون عبود ومحمد مندور .

أما طه حسين فهو الآن يعيش على تراثه ، يكتفي من حين لحين باصدار كتاب يضم عدداً من المقالات الصحفية التي يمكن ان يقال ان افضل ما فيها تلك التي تلخص بعض الكتب العالية .

وأما مارون عبود ، فهو لا يزال على عهدنا به يحب النكتة ، ويتقنها ، يقيم الدنيا ويقعدها حول كلمة واحدة قد تكون هي كل ما استأثر بالنباهة في كتاب يعلق عليه . والقارئ لمارون عبود ينشرح له صدره حقاً ، ولكنه لا يخرج من عنده بشيء . لقد كتب مارون عبود كثيراً ، وما من كتاب صدر الا ومسه بقلمه اللاذع . ولكن ماهي القيمة الحياتية التي يمكن ان يقدمها لقارئه ؟

لنأخذ اي مقال من مقالاته دون تعيين ، وليكن هذا المقال تعليقه عن « جنة الشوك » لطلح الحسين الذي نشر « في المختبر » . يبدأ المقال هكذا : « حقاً ، ماهذا الكتاب جنة شوك ، ان هو الا جحر قنفذ . » ثم : « قرأت ادباً طريفاً في جنة الشوك ، والدكتور « اي طه حسين » ابو الطريف ، بل كاد في هذا الكتاب ان يكون طريفاً . في جنة الشوك كلام نقي خالص كالذهب المصفى فلم يجد النقد فيه مرعى رسمي فيه . . » ثم ينصح مارون عبود بقراءة « جنة الشوك » ويضيف : « لست اكنم القارئ انه سيجد مرارة حادة ، ولكنها مرارة الدواء الذي ينجي ويشفي من الداء . وسبق لي القارئ ويتأثر بها لانها صادرة من اعماق اعماق نفس طه حسين الاديب العظيم . فهذا الرجل ، كما يظهر لي من انشائه ، قوي الحساسية ، بل ارى حساسيته اشد تأثراً من زجاجة التصوير الشمسي » .

ولنتنقل الآن الى انور المداوي . ان ميزة هذا الناقد بين هذه الفئة من النقاد هي انه يدعي ان له منهجاً في النقد ، بل ان له نظرية ايضا هي نظرية « الاداء النفسي » . وهذه النظرية تجد مجالاً للتطبيق في كتاب « نماذج فنية من الادب والنقد » . ويمكن بشكل عام ان نضع نظرية المداوي ضمن المدرسة النفسية في الادب . ولكن لنتنبه هنا الى ان فرويد ليست له اية علاقة بهذه المدرسة .

يقول انور المداوي في « نماذج فنية » ان الفن لابد له من قيود ، وهو في ذلك على مدرسة العقاد : « الفن الجميل مدرسة النظام كما هو مدرسة الحرية ، فهل في ذلك عجب ؟ قد يبدو فيه العجب ان يحسب ان الحرية تناقض النظام ، او يعتقد ان الحرية تبيح لصاحبها ان يخرج

من منشورات دار الاداب

دواوين نزار قباني

زينة لكل مكتبة

الثلث	
قصائد نزار قباني	٣٠٠ ق.ل
قالت لي السمراء	٣٠٠ ق.ل
طفولة نهد	٣٠٠ ق.ل
سامبا	١٠٠ ق.ل
انت لي	٢٥٠ ق.ل

دار الاداب

بيروت - ص.ب ١٢٢

محمد مندور . والدكتور مندور هو أغزر نقادنا إنتاجا ولا شك . وهو بالإضافة الى ذلك ذو منهج خاص في النقد هو المنهج الساتري او الانطباعي . وقد بذل الدكتور مندور وسعه للدعاية لهذا المنهج ، وكان اول ما قدمه في هذا السبيل هو ترجمته لكتاب « منهج البحث في الادب واللغة » للاستاذ لانسون ومايه . ويقول الدكتور محمد مندور في تقديمه لهذا الكتاب : « منهج الاستاذ لانسون يفينا الاخطار جميعا ، ولو لم يكن له من فضل الا انه قد دلل على اصالة المنهج الادبي وتميزه من غيره من المناهج ومدى الضوء الذي يستطيع ان يستمد من العلوم الاخرى لكفاه فائدة . تأمل كل قضية من قضايا هذا العقل المشوق تجد فيها من الضياء الذي يبرر لك حقائق الادب بل حقائق الحياة الانسانية والتفكير البشري » .

ويشرح الدكتور مندور منهجه في كتابه « في الادب والنقد » ، فيعرف النقد الادبي انه « في ادق معانيه فن دراسة الاساليب ونميتها » . و « اساس النقد الادبي مهما قلبنا اوجه الرأي لا يمكن ان يكون الا التجربة الشخصية ، وكل نقد ادبي لا بد ان يبدأ بالتأثر » . ويتابع الدكتور مندور شرح هذا المنهج في كتابه « في الميزان الجديد » فيقول : « ان اي علم لا يمكن ان ينمو الا اذا كان نموه ذاتيا ومن داخله » . لذلك فالتنقد الادبي لا يمكن ان يقوم على اساس العلوم الاخرى كعلوم الجمال والنفس والتاريخ والاجتماع ، لان ذلك « معناه الانصراف عن الادب وتذوق الادب وفهم الادب والفرار الى نظريات عامة لا فائدة منها لاحد » . فالتنقد اذن هو « فن دراسة النصوص الادبية . والذي يضع المشاكل الادبية ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا اي علم في الوجود ، وانما هو الذوق الادبي وهذا شيء ليس له مرجع يرجع اليه » . وهو يقول ايضا على لسان لانسون : « في الادب لا يمكن ان يحل شيء محل الذوق » . ويتابع على لسان لانسون : « ما دامت التأثيرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الاحساس بقوة المؤلفات وجمالها ، فلنستخدمه في ذلك صراحة » .

فالمنهج الذي يدعو اليه الدكتور مندور اذن منهج ادبي بحث لا يأخذ من العلوم الا روحها . اما الدعوة الى ادخال علوم النفس والجمال والاجتماع في الدراسات الادبية فامر « سينتهي بنا الى قتل الادب ، والادب لا يمكن ان نحدده ونوجهه ونحبه الا بعناصره الداخلية ، عناصره الادبية البحتة . انه لوهم بعيد ان نلن في علم النفس او في علم الجمال او غيرهما من العلوم كبير فائدة للادب » . مرة اخرى نستطيع ان نقول هنا ان هذا المنهج يصلح لنقد الشعر اكثر من صلاحه لنقد القصة . ثم انني اسألك هل يكفي ان نتحدث عن انطباعنا عن عمل من الاعمال الفنية حتى نكون قد اصبحنا نقادا ؟ ثم ما هو هذا الشيء الغامض الذي نسميه « الذوق الادبي » ؟ على كل حال نحن لا نريد ان ندخل في مناقشات نظرية . المهم في دراستنا هذه هو النقد التطبيقي . فآين هو منهج الدكتور مندور الساتري في نقده التطبيقي ؟ ان اول ما نلاحظه في مقالات الدكتور مندور التطبيقية هو فقدان المنهج . وهذا لا يدعو الى العجب ، لان منهج التدقيق ، المنهج الساتري نظريا ، يصبح « لا منهجا » عمليا . نعم ان اللامنهجية في مقالات الدكتور مندور التطبيقية واضحة تماما . لناخذ مثلا مقاله عن « جانين مونترو » بطله « الحي اللاتيني » المنشور في كتاب « قضايا جديدة في ادبنا الحديث » . فالدكتور مندور ، على الرغم من انه ينادي بالمنهج الادبي والمنهج الادبي لا غير ، نجسده ابعدا ما يكون عن الادب والنقد الفني في هذا المقال . انه يحلل نفسية « جانين مونترو » كما يقوم اي صحفي يكتب الريبورتاجات الاجتماعية بتحليل شخصية انسان ما . فمقال الدكتور مندور عن « جانين مونترو » قد يكون مقالا اجتماعيا او اخلاقيا ، ولكنه ليس مقالا ادبيا بأي شكل من الاشكال . فهو مثلا يقول : « اننا لا نرى الى اي حد كان يريد سهيل ادريس من الفتاة العربية ان تتحرر لكي تنقذ الشاب العربي من استبداد غريزته الجنسية وطفانها ، وذلك ما لم يفصح

الاخراج من دائرة الاداء النفسي ، كذلك ينطبق القول على ابي ماضي وعلى طه اذا ما حكمنا بالغلبة لطابع الصدق الشعوري في شعرهما ، اذ لابد من المساواة بين الصديق لتكتمل العناصر الفنية المتفاعلة لتكوين المزيج الاخير ، ونعني به مزيج الاداء النفسي » .

ومن هنا نستطيع ان نتبين ان مذهب « الاداء النفسي » ان هو الا استمرار للمدرسة الرومانسية في النقد ، مدرسة العقاد والمازني الذي كانت تنادي ، كما يقول محمد مندور : « بالصدق وضرورة احترامه حتى يصبح الشعر تعبيراً صادقا عن نفسية الشاعر وعن عصره الذي يراه من خلال نفسه » .

ولكن ما نتائج هذا المذهب عند التطبيق ؟ لنلاحظ اولاً ، وهذا رأي المداوي ايضا ، ان هذا المذهب يصلح لنقد الشعر اكثر من صلاحه لنقد القصة او غيرها من فنون الادب . ولكنني اسألك ماهو مقياس صدق الفنان شعوريا ثم فنيا ؟ ثم لنفرض اننا وجدنا هذا المقياس فما هي النتائج التي سننتهي اليها ؟

ان اصحاب المذهب النفسي يدعون ان الحقيقة الفنية هي انعكاس للحقيقة النفسية ، ف شعر ابي العلاء كله تشاؤم مثلا ، لان نفسيته متشاؤمة . ولكن المداوي يرى ان ابا العلاء ليس متشاؤما بل هو قلق : « لو قال الباحثون عن ابي العلاء انه انسان قلق لمعبروا عن الواقع ادق تعبير ، ولأحاطوا بكل جانب من جوانب شخصيته بهذه الكلمة الواحدة » . اذن فلسفة ابي العلاء قلقه لان نفسيته قلقة . والعرب لم يتأثروا بالتراجيديا اليونانية ولم يستهوه المسرح لان « معدن العقلية العربية في ذلك الحين - كما يقول المداوي - كان يستجيب لحرارة التفكير العلمي اكثر مما كان يستجيب لحرارة التفكير الفني ، ومن طبيعة معدن هذا شأنه ان يسبق كتابا لارسطو وافلاطون ، اكثر مما يسبق تمثيلية ليوربيير او سوفوكل » . والبطل الاغريقي اوديب يقلل اباه ويتزوج امه لان « طبيعته النفسية » هي التي كانت تدفعه للكارتنة وعلى هذا الاساس يقول المداوي : « لا خطأ ابدا اذا ما جعل توفيق الحكيم من جري اوديب وراء الحقيقة سببا يدعو الى الكارتنة ، لان طبيعة اوديب النفسية - طبيعة الشك والتحدي والفرور والكبرياء - من شأنها ان تدفع به الى هذا المصير المحزن الذي انتهى اليه » .

اننا لو بحثنا عن نقط الارتكاز الفنية في المسرحيات الثلاث واعنسي مسرحية سوفوكل ومسرحية اندريه جيد ومسرحية توفيق الحكيم ، لوجدناها تتفق جميعا على ان الطبيعة النفسية عند اوديب كانت هي مصدر الكارتنة » .

اذن نستطيع ان نتابع المداوي ونقول ان ادب فلان تشاؤمي لان « طبيعته النفسية » تشاؤمية ، وادب فلان تفاؤلي لان « طبيعته النفسية » تفاؤلية ، وادب « كامو » عبثي لان « طبيعته النفسية » عبثية . وهكذا . ترى لو فعلنا مثل ذلك ، الا نكون قد طبقنا المثل القائل : « فسر الماء بالماء » ؟

وبعد ، لقد قلت ان « الاداء النفسي » كمذهب يصلح لنقد الشعر اكثر من صلاحه لنقد القصة . وفي الواقع لو فتحنا كتاب « نماذج فنية » وقرأنا قسمه الاخير الذي يتحدث عن بعض الاعمال القصصية ، لما وجدنا اثرا للمذهب « الاداء النفسي » ولا لاي مذهب منهجي اخر . ولناخذ مثلا ذلك المقال الذي كتب عن مجموعة سهيل ادريس « نيران وثلوج » . ترى ما هو المنهج الذي اتبع في هذه الدراسة ؟ المنهج الوحيد فيها هو منهج التلخيص ثم التعليق على القصة الملخصة بسطر او سطرين . المقال المكتوب عن « نيران وثلوج » استغرق سبعم صفحات من كتاب « نماذج فنية » . ثلاث صفحات كاملة منها استغرقها تلخيص احدى قصص المجموعة وهي قصة « اصدا » . والتعليق الوحيد الذي جاء بعد التلخيص هو هذه العبارة : وهكذا تنتهي « اصدا » ، اما اصداؤها في النفس والشعور فلا أحسبها تنتهي . . . اما ما تبقى من المقال فهو تلخيص لقصتين اخريين من المجموعة مع بعض التعليقات المتناثرة هنا وهناك ،

ولنتنقل الان الى الناقد الاخير من نقاد هذه الفئة وهو الدكتور

شلي على وجه التخصيص الا اذا درسنا حالة انكلترا في عصر الانقلاب الصناعي » .

يقول لويس عوض ان بذور الرومانسية انما ظهرت في ادب شكسبير والكتاب الايلزابيثيين ، وذلك على اثر صعود الطبقة الوسطى التجارية . اما المدرسة الرومانسية الحقيقية فلم تظهر الا مع عصر الانقلاب الصناعي ، اندي استطاعت الطبقة الوسطى عن طريقه التقلب على الطبقة الاقطاعية والسيطرة على الحياة الاقتصادية وبالتالي السياسية .

ويدرس لويس عوض مختلف تيارات الحركة الرومانسية ، ولا شك في ان بعض هذه التيارات قد بلغ حد التناقض ، لذلك يقول لويس عوض ان هذه التيارات الرومانسية ما دامت « متضاربة » استحال ان تكون اكثر من مظاهر مختلفة للحركة الرومانسية . ما دامت هذه التيارات متضاربة استحال ان يكون كل منها هو التيار الاصلي » . وهذا « التيار الاصلي في الحركة الرومانسية » هو روح الفردية لا اكثر ولا اقل » . لان « الحركة الرومانسية هي التعبير الادبي عن الحركة البورجوازية » . والحركة البورجوازية كانت تقس الفرد عند صعودها اي عندما كانت نورية .

لكن البورجوازية سرعان ما اصبحت قوة رجعية وتخلت عن ثورتها ، لذلك فهي اصبحت ضد الفرد . ان الالة بالنسبة لها قد حلت محل الفرد . وهكذا « ماتت الرومانسية في اورب . قتلها الالة التي خلقتها » .

وما دنا في سبيل الحديث عن المفكرين الموجهين ، فانبنا لا نستطيع الا ان نذكر سلامة موسى الذي كان ايضا من اوائل الداعين الى ربط الادب بالحركة الاجتماعية ، وسمى هذا الادب بالادب المرتبط . وهو يقول في مقدمة كتابه « الادب للشعب » الصادر عام ١٩٥٦ : « في وقتنا الحاضر يجب ان يكون الادب كفاحا نحارب به رواسب

عنه وما نطله يريدنا ان تنزل الى مستوى مرجيت ولييان (من بطلات الحي اللاتيني) ولا مستوى جانين مونرو نفسها ، والا نكب المجتمع بالانحلال بنكية المرأة في عرضها بل في انسانيتها العذبة » .

هذه عينة من عينات نقد الدكتور محمد مندور لرواية مهمسا اختلفت الاراء فيها ، تحاول ان تكشف عن وجه انساننا الحقيقي عندما يتاح له ان يعيش بلا اقنعة .

ونفس العينة تتكرر في مقال الدكتور مندور عن « البرجوازي الصغير » احمد عاكف بطل رواية نجيب محفوظ « خان الخليلي » . لقد قلت فيما سبق ان هؤلاء النقاد الذين تحدثت عنهم لسم يستطيعوا ان يمثلوا القيم الجديدة التي يتكشف عنها ادب الشباب في الفترة التالية للحرب العالمية الثانية ، وانهم استمرار لمدرسة ما بين الحربين ، وان القيم الادبية التي يتشبهون بها لم تعد تقنع احدا من الجيل الطليعي الجديد ، وهي في الوقت نفسه غير ملائمة للكشف عن طبيعة هذا الجيل .

لقد عاش اديباء ما بين الحربين على تراث الكلاسيكية والرومانسية العالمي ، اما كتاب ما بعد الحرب الثانية فقد اتجهوا الى الكتاب الغربيين المعاصرين كسارتر وكامو ومالرو وجيد ومان ودستوفيسكي واليوت واراغون وبيرانديلو وغيرهم . وبمعنى اخر : لقد اتجه كتاب ما بين الحربين الى عبادة « الانا » في حين يتجه كتاب الفترة الراهنة الى عبادة « العمل » ، لان غايتهم الاولى تحقيق ظروف جديدة للانسان العربي ، ظروف تتيح له ان يعيش الحياة بعمق ومسؤولية .

لا شك في ان الحساسية الادبية منذ نهاية الحرب الثانية الى يومنا هذا قد تغيرت تغيرا جذريا عما كانت عليه قبل هذه الحرب . وهذا التغير يتجلى قبل كل شيء في الاقبال على قائمة معينة من كتاب الغرب هي غير القسائمة التي اقبل عليها جيل ما بين الحربين . ولا شك في ان تطور هذه الصلات الثقافية مع الغرب الى جانب التطور الاجتماعي الداخلي يلقي اضواء كاشفة على هذه الحساسية الادبية الجديدة . ولعله يمكننا ان نحصر هذه الصلات الثقافية في ثلاثة تيارات : التيار الماركسي ، والتيار الوجودي ، والتيار الفرويدي .

وبالطبع ليس المجال هنا مجال الحديث عن هذه التيارات ، ولكن تأثيرها كان ولا يزال قويا على الحركة الادبية المعاصرة . ولعل الميزة الاولى للحركة الادبية الراهنة هي ارتباطها بالحركات الايديولوجية .

ولقد كان التيار الماركسي اسرع هذه التيارات الثلاثة في النفوذ الى الحركة الادبية وذلك بسبب ارتباطه بحركة سياسية معينة هي الاحزاب الشيوعية . وبالطبع ليس كل ماركسي شيوعيا ، لان الماركسية في الحقيقة ، على الصعيد الثقافي ، منهج اكثر منها مذهبا سياسيا . ولقد عبر التيار الماركسي لاول مرة بقوة عن نفسه في كتابات لويس عوض . وعلى الاخص في مقدمته لمسرحية « شلي » التي ترجمها بعنوان « روميثوس طليقا » التي ظهرت في عام ١٩٤٧ ، وفي كتابه « في الادب الانكليزي الحديث » . ولويس عوض في الحقيقة يمكن ان يعتبر موجهها اكثر منه ناقدا . ونحن اذا نتحدث عنه هنا ، فذلك لانه اول من استغل المنهج الماركسي ، بشكل صريح ، في الدراسات الادبية . وصحيح ان دراسات لويس عوض كانت مقتصرة على الادب الغربي بشكل عام ، والادب الانكليزي بشكل خاص ، الا ان مكانته هامة في النقد العربي المعاصر لانه ، كما قلنا ، اول من طبق المنهج الماركسي .

ولقد درس لويس عوض في مقدمته لمسرحية « شلي » المدرسة الرومانسية الانكليزية . ومنهجه في هذه الدراسة يتضح من سطرها الاول عندما يقول : « لا سبيل الى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن الا اذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي انجب هذه المدارس . ولا سبيل الى فهم المدرسة الرومانسية التي انتمى اليها

شعر

من منشورات دار الاداب

قراءة الموجة	نازك الملائكة
وجدتها	فدوى طوقان
وحدي مع الايام	فدوى طوقان
العودة من النبع الحالم	سلمى الجيوسي
عينك مهرجان	شفيق معلوف
قصائد عربية	سليمان العيسى
الناس في بلادي	صلاح عبد الصبور
مدينة بلا قلب	احمد عبد المعطي حجازي

دار الاداب

بيروت - ص.ب ٤١٢٣

القرون المظلمة ، ندعو فيه الى حرية المرأة ومساواتها النامية فسي الحقوق والواجبات بالرجل . كما ندعو الى الحضارة المصرية اي حضارة اوربوا . اذ نحن على يقين بانه اذا كانت الشمس تشرق من الشرق فان النور ياتي اليها من الغرب . وان ندعو الى انعلم والصناعة لزيادة الثراء . وان نحارب الفبيات والخرافات التي اسن بها الشرق وتعفن حتى كاد يموت . واخيرا يجب ان نتجه نحو الديمقراطية الاشتراكية . ثم ، على الدوام ، نطلب الحرية ، الحرية الروحيية بالانطلاق من التقاليد والخرافات ، والحرية السياسية بايجاد حكومات شعبية عادلة » .

لقد كان سلامة موسى عن حق بالنسبة للشعب العربي ما كانه ايسن بالنسبة للنرويج وبرنارد شو بالنسبة لانكلترا . ولا شك في ان اول محاولة لنقد القصة العربية على اساس المنهج الماركسي كتاب « في الثقافة المصرية » مؤلفه محمود امين العالم وعبد العظيم انيس الذي ظهر عام ١٩٥٥ . ولقد انطلق كتابه من هذه النقطة وهي ان « الثقافة انعكاس لعملية الواقع الاجتماعي » . ولقد جاء كتاب « في الثقافة المصرية » كدفاع عن المدرسة الواقعية الجديدة ودعمها لها . ويتجلى هذا في الثلث الاول من الكتاب الذي يسدور حول المعركة الفكرية التي قامت بين مؤلفيه من جهة وبين طه حسين وعباس العقاد من جهة ثانية وكانت خلاصة رأي المؤلفين في هذه المعركة هي « ان مضمون الادب يعكس مواقف ووقائع اجتماعية » . تحت عنوان « الهارب من الحياة » يدرس عبد العظيم انيس ابراهيم المازني في روايته « ابراهيم الكاتب » ، وينتهي الى ان بطل الرواية ابراهيم شخصية سيكوباتية . وليس هذا ما يأخذه الكاتب على المازني لان « ما من نقد جدي يستطيع ان يفترض من ناحية المبدأ على دراسة سيكوباتية من خلال القصة » ، ولا ان يكون مثل هذا النموذج البشري بطلا لها . انما ما يأخذه الكاتب على المازني هو ان « هذه الدراسة التي حاولها المازني انما كانت من الداخل اعني انها دراسة تفرض هذه النفس الانسانية في حراعتها الداخلي وتقلباتها النفسية وشرونها الفكري وفلقها وفروعها من الحياة وانطوائها على داخلها باعتبارها عمليات داخلية لا صلة لها بالاحداث الاجتماعية في البيئة الاجتماعية » كان هذه الحالة النفسية ليست مستمدة من علاقاتها الخارجية بالمجتمع ولا متأثرة به . . والحقيقة ان « موقف ابراهيم في الحياة هو موقف المازني نفسه ، وهو موقف قوامه التشاؤم واليأس والهروب والفردة المفرقة والتفكير الدائم في القبر » .

ان المنهج الماركسي مقبول الى حد ما في تفسير العمليات الاجتماعية . صحيح انه « لا سبيل الى فهم المدارس المختلفة فسي

الفكر والفن الا اذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي انجب هذه المدارس » ، ولكن هل يكون درسنا للحالة الاقتصادية كسافيا وحده لفهم مدرسة من المدارس ؟ لقد اعترف لويس عوض ان فسي الرومانسية تيارات متناقضة كالتيار الكاثوليكي والتيار اوثوسي . وصحيح ايضا ان هذه التيارات تتبع من تيار واحد هو روح الفردية . وصحيح ايضا ان هذه الروح الفردية كانت تعبيرا عن روح الطبقة البورجوازية . اننا بذلك نكون قد فسرنا التيار الاصلي في الحركة الرومانسية ، ولكن المنهج الماركسي ، او بالاحرى لويس عوض ، عجز عن تفسير التيارات الفرعية المتناقضة . فما دامت الحالة الاقتصادية واحدة ، وعنها نتجت الحركة الرومانسية ، فهم نفس ظهور تيارات فرعية متناقضة ؟ ومن اين جاء هذا التناقض ما دامت الحالة الاقتصادية واحدة ؟

من هنا نستطيع ان نقول ان دراسة الحالة الاقتصادية ضرورية لفهم الحالة الادبية ، ولكن الحالة الاقتصادية لا يمكن ان تفسر كل شيء .

فاذا كانت هذه هي الحال في العمليات الاجتماعية الكبرى ، فكيف يصح الاقتصار على النظرية الماركسية في تفسير الحالات الفردية ؟

والان لنفرض ان سيكوباتية « ابراهيم الكاتب » مستمدة من علاقاتها الخارجية بالمجتمع ، فهل من الواجب على الفنان ان يشرح ذلك ؟ وبمعنى اخر هل من الضروري ان تستحيل الرواية التي ريجورتاج اجتماعي يعرض النتائج ويشرح الاسباب ؟ لا اعتقد ان المازني كان عليه ان يفعل ذلك ، وانما ارى ان المنهج الماركسي انما كان يستطيع بطل المطالبة بذلك ، ان يربط بين المازني وبين الفترة التي كتب فيها روايته ، وبين ما اذا كانت تلك الفترة قادرة على انتاج شخصيات سيكوباتية حقا . اننا لا نستطيع ان نطالب المازني بأشياء لم يكن الوعي الاجتماعي في الفترة التي عاش فيها ليهيئ لها . ولو اخلص عبد العظيم لمنهج ما طالب المازني بذلك ، بل لعمل على دراسة بيئة المازني ، ولتشف عن الاسباب التي جعلت من « ابراهيم الكاتب » شخصية سيكوباتية .

ويتكرر خطأ عبد العظيم انيس في فهمه لطبيعة المنهج الماركسي عند حديثه عن نجيب محفوظ . فيجيب محفوظ هو «روائي البورجوازية الصغيرة» لذلك فهو لا يستطيع ان يفهم الاشتراكية كما يجب ان يفهم حسب ما يدعي عبد العظيم انيس . « اشتراكية حالة مثالية حدودها الحقيقية فكرة باهتة عن العدالة الاجتماعية » . والدليل الذي يتصك به عبد العظيم هو شخصية علي طه في رواية « فضيحة في القاهرة » ، الذي يصفه الناقد بانه « تخطيط باهت لشخصية مصوبة في قوالب ميتة » . والسبب في ذلك هو « ان مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية هي التي قضت على علي طه فسي الرواية . ولو فهم نجيب محفوظ ان الكفاح الاجتماعي غير معزول عن الكفاح الوطني ، لما عزل بطله في الرواية عن المجتمع المصري » . ولنلاحظ هنا ان نجيب محفوظ ان كان روائي البورجوازية الصغيرة ، فهذا لا يعني بالضرورة ان يكون بورجوازيا في تفكيره . اما شخصية علي طه الاشتراكية الباهتة فيفسر كافية للحكم على بورجوازية نجيب محفوظ . ولو كان الناقد مخلصا لمنهج الماركسي لاستطاع ان يتبين بدراسته للفترة الاجتماعية التي تجري فيها احداث « فضيحة في القاهرة » ان النموذج الاشتراكي في ذلك الحين كان لا بد بالضرورة ان يكون نموذجا باهتا ، لان الطبقة العاملة في تلك الفترة لم تكن قد نضجت بعد بشكل كاف . فهل نستطيع اذن ان نقول - كما لاحظ احد الكتاب - ان اشتراكية نجيب محفوظ باهتة لان شخصية ما في احدى رواياته جاءت باهتة اشتراكية ؟ بل الم يكن نجيب محفوظ اكثر اخلاصا للمنهج الماركسي بالذات عندما جعل شخصية احد ابطاله الاشتراكيين باهتة في عصر لم تكن فيه الطبقة العاملة قد نضجت تماما ؟

دراسات ادبية

من منشورات دار الاداب

نزار الباني شاعراً وانثاتا لمحيى الدين صبحي

لقضايا جديدة في ادبنا الحديث للدكتور محمد مندور

في أزمة الثقافة المصرية لرجاء النقاش

وعلى كل حال ، ومهما كانت مأخذنا على المنهج الماركسي بالذات ، ومهما كانت أخطاء مؤلفي « في الثقافة المصرية » في فهم هذا المنهج ، فإن هذا الكتاب سيظل أول محاولة جديّة في أدبنا الأدبي المعاصر لدراسة انتاج القصاصين العرب على أساس منهجي واضح . ويجدر بنا قبل ان نهي الحديث عن التيار الماركسي ان نذكر دراسة قيمة ظهرت في مجلة « الاداب » في عددها الخاص عن المسرح عام ١٩٥٧ وهي للكتاب الشاب نجيب سرور ، وعنوانها « تخطيطات في المسرح المصري » .

ولنتنقل الان الى التيار الوجودي . ولتحدد هذا التيار هنا فنقول انه التيار السارتري . لقد كانت ازمة جان بول سارتر دائمة كما اوضحت سيمون دي بوفوار في روايتها « الحكماء » هي : كيف يمكن ان يظل ثوريا دون ان يكون شيوعيا ؟ وفي الحقيقة لقد لاقت فلسفة سارتر ترحيبا قويا عند الكثيرين من المثقفين العرب الذين يريدون - مثل سارتر - ان يظلوا ثوريين دون ان يكونوا شيوعيين . وبالطبع لسنا هنا في سبيل تحليل الفلسفة الوجودية ، انما سنذكر اهم ما يأخذه سارتر على الماركسية . فالماركسية قبل كل شيء درست المجتمع واهملت الانسان ، اهملت الفرد . وهي لم تكتف بذلك بل رفضت علمين من اهم العلوم التي تساعد على فهم الانسان ، وهما علم النفس وعلم الاجتماع .

ولسارتر عدد من الكتب والمقالات النقدية . وهو ينطلق دائما في كتاباته من دعامة فلسفته الاولى : كل انسان حر ، وكل حر مسؤول . وعلى هذا الاساس فان الكاتب لا بد ان يكون ملتزما . انه « في موقف في عصره : فكل كلمة لها صداها ، وكذلك الصمت » . وحتى لو رفضنا ان نأخذ اي موقف ، فان سلبيتنا هذه بالذات تعتبر موقفا . يقول سارتر : « انما نؤكد عاليا ان الانسان مطلق . ولكنه مطلق في اللحظة التي يعيش فيها ، في وسطه ، فوق أرضه . ان ما هو مطلق انما هو ذلك القرار الذي لا يبدل ولا مثيل له الذي يتخذه في لحظة معينة بمناسبة ظروفه الخاصة » .

ولما كانت فلسفة سارتر تتجه قبل كل شيء الى الانسان فانه لم يجد بدا من مزج الادب بالفلسفة . ومن هنا كانت رواياته « دروب الحرية » و « الفتيان » ومختلف مسرحياته .

وعلى هذا الاساس فان النقد الذي نسمح لانفسنا هنا بان نسميه « النقد الوجودي » انما يتجه ، اول ما يتجه ، الى الانسان ، السعي للكشف عن موقف الكاتب المطلق بالمعنى الذي يتحدث عنه سارتر . اي ان نقد الوجودي انما هو نقد فلسفي . والفلسفة هنا ليس لها ذلك المعنى الكلاسيكي الذي يجعلنا نتصور انها نوع من النظام الشامل لتفسير الكون والمجتمع والانسان . الفلسفة هنا انما هي تلك المحاولة التي يبذلها انسان ما ليفهم حقيقته وحقيقة وجوده ، وليستطيع بالتالي ان يتخذ موقفه ، ان يتخذ « ذلك القرار في لحظة معينة من خلال ظروف معينة » . ان النقد الوجودي لا يحاول ان يشرح ، بل ان يكشف ، وليس ذلك عن طريق البحث الذي جاء العمل الادبي نتيجة له ، بل بمحاولة تحديد معنى هذا العمل . انه يحاول عن طريق التحليل الداخلي - الذي نسميه مختلف المناهج الخارجية - ان يكشف في العمل عن خطوطه الرئيسية وما يريد ان يقوله ، وان يعمل على تحديد النقطة الرئيسية التي يتبلور حولها هذا العمل .

ولقد ظهر في الغرب نوع ادبي جديد يمكن ان يشرح ما نعنيه هنا بالموقف الوجودي للانسان . هذا النوع الجديد هو L'essai وعلى سبيل المثال نذكر كتابي كامو « اسطورة سيزيف » و « الانسان المتمرّد » .

وكان مبدأ الالتزام هو اهم المبادئ التي صدرت عن المدرسة الوجودية في الادب . وان كان من المؤسف حقا ألا تكون مكتبتنا

العربية قد شهدت بعد كتابا تطبيقيا على القصة العربية يقوم على اساس « النقد الوجودي » ، اي يقوم قبل كل شيء على دراسية موقف الكاتب ، الا اننا نستطيع ان نتفاعل لما نلاحظه في حركة الترجمة من اقبال على هذا النوع من النقد . ولعلنا نستطيع ان نذكر هنا كتاب البيريس عن سارتر وكتاب ولسون عن « اللامتني » .

ونحن نستطيع ايضا ان نزداد تفاؤلا بما نلاحظه في كتابات الجيل الطليعي من الكتاب الشباب ، هذا الجيل الذي يبدو عليه انه يزداد تمسكا ، يوما بعد يوم بمبدأ الالتزام .

ولا بد لنا ، ونحن في سبيل الكلام عن التيار الوجودي الالتزامي ، ان نذكر دور مجلة « الاداب » بالذات التي فتحت صفحاتها لمبدأ الالتزام وتبنته . ولعلني استطيع ان اذكر على سبيل المثال مقالي محيي الدين محمد اللذين نشرتهما « الاداب » وهما « الجرذان » و « الرواية المعاصرة » و « رعايدة الرواية الحديثة » .

ولعلنا لا نستطيع انهاء الكلام عن التيار الوجودي ، قبل ان نذكر دراسة صغيرة الحجم ، عظيمة الاهمية ، هي مقدمة توفيق صايغ لجموعة جبرا ابراهيم جبرا « عرق » التي كان عنوانها « عبر الارض البوار » والتي تصلح كنموذج يحتذى لكل ناقد يريد ان يكشف عن وضعية الانسان وموقف الكاتب من خلال عمل من اعماله .

اما التيار الثالث وهو التيار الفرويدي فعلى الرغم من ان اثره كان عظيما في الدراسات النقدية الحديثة الا انه يظل وسيلة من بين وسائل كثيرة يستخدمها الناقد . ولا شك ان اي ناقد يريد ان يظل على اتصال بروح العصر ، لا غنى له عن الفرويدية . ولما كان التحليل النفسي وسيلة من بين وسائل كثيرة ، فهو اذن لا يصلح لان يستخدم كمنهج وحيد للدراسة النقدية ، والا خرجنا من فن النقد لندخل الى علم النفس البحت . اذن فنحن هنا لا نتحدث عن اتجاه تقدم فرويدي بحت ، ولكننا انما ذكرنا التيار الفرويدي لانه اصبح داخلا في صلب معظم الدراسات النقدية الحديثة . ومكتبتنا العربية لا تقصر على اليوم كتابا نقديا تطبيقيا يقوم على اساس مذهب التحليل النفسي ، الا اننا نستطيع ان نذكر على سبيل الاستشهاد القسم الثاني من كتاب الدكتورين اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي عن « توفيق الحكيم » ، كما نستطيع ان نذكر الدراسة القيمة التي كتبها نجيب سرور عن « الترجسية في الحي اللاتيني » والتي نشرت في مجلة « الاداب » في شباط ١٩٥٥

وقبل ان ننتهي من الحديث من الاتجاهات المعاصرة للنقد العربي في عالم القصة ، لا بد لنا ان نذكر كتابين هامين صدرتا في السنوات الاخيرة وهما : « في ازمة الثقافة المصرية » لرجاء النقاش الذي حاول جهده ان يفسر الاوضاع الادبية كانعكاس للحالة الاجتماعية ، و « في الادب المصري المعاصر » للدكتور عبد القادر القط الذي درس بعض المشكلات المعاصرة في الادب ، دراسة تطبيقية ، كمشكلة السامية في القصة المصرية والمسرح الذهني عند توفيق الحكيم والادب بين الفاية والفن . والكتاب دراسة قيمة لانزال نفقتر الى مثله كثيرا .

وفي النهاية ، ثمة قضية لا بد ان نشير اليها وهي ان كثيرا من المقالات النقدية التي تنشر اليوم لا تزال تتجه الى التكنيك القصصي قبل كل شيء ، وهذا راجع الى ان كثيرين من كتاب القصة عندنا لا يزالون معرضين للوقوع في اخطاء تكنيكية ساذجة . وان كان هذا يدل على شيء ، فانما يدل على ان القصة عندنا لا تزال فتا وليدا . ولهذا فانني ارجو المعذرة ان كنت اهملت بعض النقاد عن سهو ، وان كنت قد تحدثت عن اعمال نقدية ليس لها صلة مباشرة بالقصة العربية المعاصرة .

جودج طرايشي

النقد الادبي ومنهجية

بقلم : سليم زهدي



بمجرد وجوده يحقق لونا من الوان الحركة الشعرية ، وهذه في حد ذاتها غاية انسانية وحيوية . ومن الواضح عند أية محاولة تاريخية للنقد بأنه فن مشتق من غيره أو متوقف على غيره ، فالادب يوجد أولا ثم يوجد نقده ، ذلك لان النقد يتخذ موضوعا له ، اذ من غير المعقول ان يوجد النقد بدون ادب يشتق منه قواعده ويسلط عليه مقاييسه ويصور فيه رضاه وسخطه .

والنقد الادبي عند العرب نشأ عربيا وظل عربيا صرفا ، وذلك لان أساس كل نقد هو الذوق الشخصي تدعمه ملكة تحصل في النفس بدون ممارسة الآثار الادبية . ولعل من الخطأ والظلم ان يقال بأن النقد العربي ليس عربي النشأة ، فلقد وجد النقد الادبي بصورته البدائية بعد اول قصيدة شعرية قالها العرب ، اي انه كان ملازما للشعر . ونحن نعلم بأن الشعر يثير بفضل خصائص صياغته انواعا خاصة من الانفعال . ومن المؤكد ان تكون هناك استجابات وان يصدر عنها النقد . والذي لا شك فيه ان استجابات العرب لم تكن فاترة وفي اخلاقهم عنف البداوة كما ان في شعرهم ما يحرك ضروبا من الانفعال الشخصي والقبلي .

ولنتساءل الان : هل يمكن ان نسمي هذا النقد الدوقي المنفعل نقدا دون ان يكون في ذلك افساد لحقائق التاريخ او اخلال باصول البحث ؟ والجواب على هذا سهل وبسيط ، فليس من شك في اننا لا نستطيع ان ندرك طعم شراب او طعام ما لم نتذوقه بانفسنا ، ولا يمكن ان يغنيا عن هذا التذوق الشخصي اي تحليل كيماوي او شهادة خبير ، وكذلك الامر في كافة الفنون : فأي وصف للوحة زيتية او تمثال لا يمكن ان يغني عن الرؤية المباشرة ، وكذلك الامر في الادب ، فذوقنا الخاص هو اساس كل فهم له بحيث يبدو امرا مشروعا وهو بعد حقيقة واقعة حتى عند العلماء من النقاد المحدثين . فالتأثيرية قائمة على اساس كل نقد ، حتى لئلا نرى عالما كـ « لانسون » يقرها ويعترف بها . فالنقد الدوقي اذن نقد مشروع وحقيقة واقعة يقرها منهج النقد الحديث

تنحصر غاية النقد في تحليل العمل الادبي وتقدير ما له من قيمة فنية ، فوظيفته بيان قيمة الاثر الموضوعية والتعبيرية والشعورية . وتعيين مكانه في خط سير الادب وتحديد ما اضاف الى التراث الادبي وقياس مدى تأثيره بالمحيط وتأثيره فيه وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعرية والتعبيرية وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين العمل الادبي وخلقه .

ولم تأخذ كلمة نقد هذا المعنى الاصطلاحي الا منذ العصر العباسي ، اما قبل ذلك فكانت تستعمل بمعنى الدم والاستهجان ، واستخدمها الصيارفة في تمييز الصحيح من الزائف في الدراهم والدينانير ، ومنهم استعارها الباحثون ليدلوا بها على الملكة التي يستطيعون بها معرفة الجيد او الرديء من النصوص . فالعمل الادبي اذن هو موضوع النقد الادبي ، ولعل خير ما يعرف به العمل الادبي هو ذلك التعريف الذي اوردته سيد قطب في كتابه « النقد الادبي » اذ قال : « انه التعبير عن تجربة شعرية في صورة موحية » . فكلمة « تعبير » تصور لنا طبيعة العمل ونوعه ، وتجربة شعرية تبين لنا مادته وموضوعه ، وصورة موحية تحدد لنا شرطه وغايته ، فالتعبير عن التجربة الشعرية هو رسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين ، وهذا شرط العمل الادبي وغايته وبه يتم وجوده ويستحق صفته .

ليست غاية العمل الادبي اذن ان يعطينا حقائق عقلية ولا قضايا فلسفية ولا شيئا من هذا القبيل ، كما انه ليس من غايته ان يحقق لنا اغراضا اخرى خارجة عن ذات التجارب الشعرية ، كان يحثنا مباشرة على الفضيلة وينهانا عن الرذيلة وان كانت هذه الغايات تتحقق عادة نتيجة لانفعالنا بالعمل الادبي ، ولهذا يجب علينا ان نفرق بين الاغراض المقصودة والنتائج التبعية فالانفعال وحده هو غاية كل عمل ادبي ، اما آثاره الخلقية او الاجتماعية فنتيجة للانفعال قد تقع او لا تقع ، ولا علاقة لها بحكمنا على قيمة العمل الادبية ، وليس معنى هذا ان العمل الادبي لا غاية له ، فالواقع انه هو غاية في ذاته ، لانه

ضمن شروط خاصة . قلنا ان النقد عند العرب بصفتها الدوقية كان ملازما للشعر ، غير ان النقد الذي يقوم على منهج تدعمه اسس نظرية او تطبيقية ويتناول بالدرس مدارس أدبية او شعراء لم تظهر بواكيره الا في القرن الثالث الهجري وما بعد حيث ألف ابن سلام كتابه « طبقات الشعراء » . اما ما يثار من مشاكل حول النقد العربي ، فسببه سيطرة أرسطو على العقل البشري قرونا طويلة ، مما ثبت في النفوس النزعة التقريرية التي تستند الى اصول المنطق فتتخذ من التقسيم أساسا للمعرفة ، وهذا ما دعا بعضهم للتساؤل عن منحى النقد عندما يكون ابتداء من القرن الثالث : أهو عربي النزعة ام اغريقي ؟ وراوا فيه تيارين مختلفين : تيار قدامة بن جعفر الذي حاول وضع علم للشعر وعلم للنثر يقومان على الفروق الشكلية التي مكن لها أرسطو بمنطقه في كل ميادين المعرفة ، وتيار أدباء العرب الذين صمدوا لذلك المذهب فنحوه عن الادب ونقد الادب ، بحيث لم يكن له كبير اثر لديهم ، وانما اثر قدامة وأرسطو بخطابته وشعره ومنطقه بأكمله في نشأة علوم اللغة وبخاصة البلاغة التي هي من أدوات النقد كلها ولكنها ليست اياه .

والذي حدث عند العرب تاريخيا هو ان النقد قد تأثر في منهجه بالعقلية الجديدة التي كونتها فلسفة اليونان والتي اتخذها المعتزلة وعلماء الكلام أساسا لمجادلاتهم في التوحيد والفقه ، وهذا ما يفسر تغير النقد من نقد ذوقي غير مسبب يقف عند الجزئيات ويقفز الى تعميمات خاطئة تجعل من شاعر اشعر الناس لبثت قاله ، الى نقد ذوقي مسبب يحاول ان يقصر احكامه على الجزئية التي ينظر فيها ، فان سعى الى تعميم لجأ الى الاستقصاء واحتاط في الحكم على نحو ما نرى عند الامدي في كتابه « الموازنة بين الطائيين » .

وتنتهي بنا النظرة التاريخية الى التمييز بين النقد الادبي والتاريخ الادبي . فان النقد سابق للتاريخ عند العرب وأساس له ، واذا صح « ان الادب هو كل المؤلفات التي تكتب لكافة المثقفين لتثير لديهم بفضل خصائص صياغتها صورا خيالية او انفعالات شعورية او احساسات فنية » بينما تكون غاية النقد اظهار خصائص تلك المؤلفات . اما التاريخ الادبي فيجمع تلك المؤلفات تبعا لما بينها من وشائج في الموضوع والصياغة ، وعلى هذا يدرس النقد رثاء المهلهل لاخته كليب والخنساء لصخر وابن الرومي لابنه والمتنبى لاخت سيف الدولة كلا منهم منفردا ، ثم يأتي تاريخ الادب فيؤرخ للمرائي عند العرب فيكون عمله تاريخا لفن أدبي .

ويدرس النقد غزل جميل وكثير أو غزل العرجي وعمر بن أبي ربيعة ، ويأتي التاريخ الادبي فيؤرخ للنسيب العذري أو لغزل اللذة الحسية ويكون عمله تاريخا لتيسار فني اخلاقي .

والتاريخ يؤيد نفس الحقيقة ، فالنقد الادبي سابق

عند العرب للتاريخ الادبي بل هو اساسه الجوهرى ، وهذا يبدو واضحا في كتاب طبقات الشعراء لابن سلام ، وذلك لما هو واضح في منهج تبويبه للادب ومن اتخاذا أحكام النقد كتقسيم الشعراء وفقا لمبدأ الزمان والمكان والمميزات الفنية . ولقد فطن ابن سلام الى كثير من الشروط التي يجب ان تتوفر في الناقد والنقد ، ومنها الدربة والممارسة وتحقيق النصوص وتفسير الظواهر الادبية كما انه وضع أسسا للمفاضلة بين الشعراء . وظهور ابن قتيبة في نفس القرن لا يغير شيئا من مفهوم النقد عند ابن سلام ، ذلك لان قتيبة قد تناول في كتابه « الشعر والشعراء » مسائل عامة حاولا ان يضع لها مبادئ ، واكتفى بسرد سير الشعراء ونقد بعض اشعارهم على غير منهج واضح كالذي ساعد على خلقه ابن المعتز في كتابه البديع حيث أرسى دعامة من دعائم النقد المنهجي بتحديد خصائص مذهب البديع ، والظاهرة التي سادت عند اصحاب مذهب البديع لا تشبه في اي صورة مذهب شيعي الذي ظهر في القرن الثامن عشر والذي دعا الى تجديد الشعر الفرنسي ، فقال شيعييه بيتيه المشهور « لنقل افكارا جديدة في صياغة قديمة » ، فأصحاب مذهب البديع لم يقولوا افكارا جديدة في صياغة قديمة ، بل حاولوا بوجه عام ان يقولوا الافكار القديمة في صياغة جديدة ، وبخاصة عند أبي تمام الذي لم يكسب يجدد شيئا في موضوعات الشعر وانما تجددت المعاني في القرن الرابع والخامس عند المتنبى وابي العلاء .

ولقد افاد قدامة بن جعفر من الثقافة اليونانية ومما كتب أرسططاليس في الشعر والخطابة ، فالف « نقد الشعر » و « نقد النثر » وانبعث النقاد يوازنون ويقارنون لابن المحدثين والقدماء بل بين المحدثين انفسهم فلاحظوا انهم ينقسمون الى مجددين ومحافظين واتخذوا ابا تمام زمرا للجديد والبحري رمزا للقديم ، واقاموا بين المنهجين المتنافرين مقارنة واسعة نهض بها الامدي في كتابه « الموازنة بين أبي تمام والبحري » ثم نظروا فراوا المتنبى يتخذ لنفسه اسلوبا جديدا لا يقوم على القديم كما يتصوره البحري ولا على الجديد كما يتصوره ابو تمام فكان ان كتب علي بن عبد العزيز الجرجاني دراسته « الوساطة بين المتنبى وخصومه » .

وكانت أبحاث الاعجاز القرآني تنمو اثناء ذلك وتنمو معها دراسات البيان فجمع الامام عبد القاهر الجرجاني هذه الدراسات وأخضعها لضرب من التفكير العقلي الفلسفي ضمنها كتابه « دلائل الاعجاز » ، وتقف هذه الحركة الدافعة بعد ذلك ، ولم يعد هناك نقاد يبحثون بحثا دقيقا في المذاهب الادبية او في شؤون البلاغة ، وكان عمل النقاد الذين اتوا بعد ذلك كابن رشيق وابن الاثير والسكاكي والخطيب القزويني ينحصر في تلخيص نظريات النقاد القدماء او تنسيقها .

هذه هي صورة النقد العربي في عصوره الماضية ،

خصائص جيل أو أمة في آدابها ، فاننا نصل الى المنهج التاريخي .

٣ - المنهج النفسي : العنصر النفسي اصيل بارز في العمل الادبي ، واذا نظرنا الى صميم الاثر الادبي ، استطعنا ان نلمس العنصر النفسي في كل مراحلها لان العمل الادبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، وهو بهذا عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية ونشاط ممثل للحياة النفسية وهو لذلك يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين ، فالخصائص الشعورية مسألة نفسية بحثة .

والناقد الذي يتبع المنهج النفسي يرى نفسه امام تساؤلات لا بد له من دراستها والاجابة عليها .

كيف تتم عملية الخلق الادبي ، وما هي طبيعته من الوجهة النفسية والشعورية ، وما هي دلالة العمل الادبي على نفسية صاحبه ، وكيف يتأثر الآخرون بالعمل الادبي عند مطالعته ؟ ان استطاع ان يجيب على هذه الاسئلة سار نقده وفق المنهج النفسي .

والمناهج بصفة عامة في النقد تصلح وتفيد حين تتخذ منازات ومعالم ، ولكنها تفسد وتضر اذا جعلت قيودا وحدودا ، شأنها في هذا شأن المدارس في الادب ذاته فكل قالب هو قيد للابداع .

ولقد سلك النقد العربي الحديث في احيان كثيرة طريق المنهج المتكامل الذي يجمع بين المناهج الثلاثة السابقة ، ونستطيع ان نرى أمثلة لهذا في كتابي الدكتور طه حسين عن المعري وفي كتبه عن المتنبي وحديث الاربعة ، كما نرى أمثلة ذلك في كتب العقاد عن ابن الرومي وشاعر الغزل وجميل بثينة .

ان المنهج المتكامل لا يعتبر النتاج الفني افرارا للبيئة العامة ولا يحتم عليه كذلك ان يحصر نفسه في مطالب جيل من الناس ، فالاديب في عصر من العصور قد يعبر عن اشواق انسانية للجنس البشري كله ولمشكلات هذا الجنس الخالدة التي لا تتعلق بوضع اجتماعي قائم ، انما تتعلق بموقف الانسانية كلها من هذا الكون ومشكلاته كالغيب والقدر والضمير والشوق والتلف للقاء .

وهذه كلها لا تتعلق بزمان ولا بيئة ولا عوازل تاريخية ولم يكن ابن الرومي يعبر عن ذاته وانما عن موقف انساني خالد عندما يقول :

الا من يرني غايي قبل مدهي ومن اين والغايات بعد المذاهب

سليم زهدي

اللاذقية

طبعت على مطابع :

دار الغد للطباعة والنشر

شارع سوريا - بناية بركة دويل

بيروت (لبنان)

مضرب : ٢٢٩٢١

ينشأ ساذجا ثم يتطور تطورا حيا ، ولهذا فان اي بحث في مفهوم النقد الادبي الحديث لا بد له من دراسة النظريات والاساليب النقدية التي اتينا على ذكرها ، لان النقد الحديث اصل اصيل من النقد الذي كان في القرن الثالث والرابع الهجري . وما النقد في أدبنا العربي الا امتداد متطور للنقد في عصوره الماضية مع ملاحظة ان النقد في النهضة الادبية الحديثة قد خضع لمفهوم جديد أملت الحياة الجديدة وفرضه الادب الجديد الذي صور هذه النهضة ورسم آمالها وآلامها .

ولقد تعددت مذاهب النقد الادبي الحديث مع تعدد المذاهب الادبية ، فمن النقاد من يرى اليوم ان النقد يجب ان يكون موضوعيا ، وهؤلاء هم اصحاب النزعة العلمية ، وهي نزعة صادقة ولكنها قد تقودنا الى مفهوم خاطيء للادب ، فالادب في الواقع تعبير عن تجربة شعورية أساسها الوجدان ، وهذه التجارب لا يمكن ان تخضع لميزان الموضوعية البحتة دون اشراك عامل الذاتية والعاطفة والدوق . وفي الحق ان النقد الصحيح يجب ان يخضع لمناهج الموضوعية دون ان يغفل العامل الذاتي ، فالنقد الذوقي كما قلنا نقد مشروع يعترف به النقاد امثال لانسون وأبركرومبي ، وهذه هي نفس الحقيقة التي ادركها اكثر النقاد في أدبنا الحديث .

قلنا في بدء هذا البحث ان غاية النقد الادبي ووظيفته تلخص في :

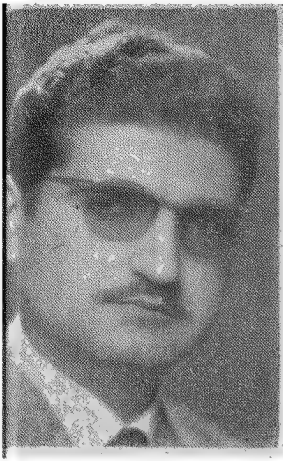
- ١ - تقويم العمل الادبي .
- ٢ - تعيين مكانه في خط سير الادب .
- ٣ - تحديد مدى تأثير العمل الادبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه .

٤ - تصوير سمات صاحبه من خلال اعماله .

فاذا كانت هذه هي وظائف النقد الادبي وغاياته فما هي المناهج التي تكفل لنا تحقيق هذه الغايات ؟

١ - المنهج الفني : وهو ان نواجه الاثر الادبي بالقواعد والاصول الفنية المباشرة فننظر في نوعه اقصيدة هو أم رواية أم خاطرة أم مقال أم بحث ثم ننظر في قيمه الشعورية وقيمه التعبيرية ومدى ما تنطبق على الاصول الفنية ، وفي حدود هذا المنهج نملك ان نواجه العمل الادبي فنحكم عليه حكما تقريبا قائما على دعائيتين : الاولى تأثرنا الذاتي بهذا النص ، ذلك التأثير المنبعث من ذوقنا الخاص وتجاربنا الشعورية والفنية السابقة ، والثانية نظرنا الموضوعية على قدر الامكان الى القيم الشعورية والتعبيرية الكامنة في هذا العمل .

٢ - المنهج التاريخي : اما اذا رغبتا في ان ندرس مدى تأثير العمل الادبي او صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه اورغبنا في دراسة الاطوار التي مر بها فن من فنون الادب او لوان من الوانه او في معرفة مجموعة الآراء التي أبدت في عمل ادبي او في صاحبه لنستدل منها على لون التفكير السائد في عصر من العصور ، او اذا حاولنا ان نجتمع



قصيدة النثر، الكلمة المرسنة، الإنسان... «نسيدهم الرخام والشمس»

يتلمذ في صعب

وبعد ، فإذا كان بودلير تابعاً ، فأية شدة تفاجت على أجيبين
اولئك الثلاثة ؟
في رسالة بودلير الى صديقه ، يرجع ميلاد هذا النموذج المسيطر،
الى مخالطة المدن الكبرى ، وتشابك علاقاتها التي لا يظالها حصر .
ويحتطب آخرون الجذور في أرض الطقوس المزروعة بالزامير
والزيادات .

واخرون ينهبون الى ان ذاك العصر ، وكان مرمى لبضع مجموعات
من المنتجات الشعرية الاجنبية ، ظهرت بحجة الترجمة ، في ثياب
قصائد النثر . وراحت تتعري على مرأى من شبق المثقفين . فمجموعة
« قصائد واغان شعبية من المانيا » على الاخص ، الصادرة عام ١٨٤١ ،
كان لها في وسطهم ، حماس اذن لاظفر نغم ، وعطش خلق الى رثة
خافية .

قد تتراشق الافواه حول المنابع . وانما الحكم الذي لا ينوشه
ضرس جدل ، هو ان بودلير كان الكهوب الواعي الاول لشريط الانطلاقة
الحديثة . فان يكن « برتران » قد حبل ذهنه اتفاقاً ، فان بودلير
قد اقبل على عمله عن سابق تصور وتصميم في لغة القانون .

هذا في فرنسا . واما عندنا فآين اللقاح المثر ؟
انه لا يختلف كثيراً عما هناك . الا اني احصره في الترجمة
والاطلاع المباشر ، واستبعد العوامل الاخرى .

وثمة لقاح عندنا يجيء في الدرجة الثانية . هو بعض آئسار
جيران خليل جبران وميخائيل نعيمة في تأملاتهما المجنحة (١) .
والاهم في الواقع . هو تهرندا اخيراً على البيت الكلاسيكي .
ورفضنا لكل قيد او قاعدة مومياء . واتساع مفهوم كلمة « شعر »
التي لم تعد تعرف بالوزن والقافية والا فهي نثر . واطراحنا للقافم
التي تردد مثل هذه النفايات :

« ان غناء البلبل قصيدة شعر ، وغناء الاوزة قصيدة نثر »

(اوسكار وايلد)

« النثر انساني والنظم الهي »

(بول سوداي)

« النثر لا يوجد ، فحيث الجهد في الاسلوب ، هناك النظم »

(مالا ريه)

لم يبق للنظاميين التقليديين كسرة مجد . لقد هوت سدة العرش
من تحت « افقيتهم المزرقة » ، وتحطم الفخار المكس على رفوفهم .
« الالهة ذاتها تموت . ولكن الاشعار السامية تظل اقوى من
الفلز » (٢) ، بهتف « تيوفيل جوتييه » .

اذن . ما الذي يرجح قصيدة نظم على قصيدة نظم ومن ذات
الوزن ، ان لم تكن تلك الرقية الخفية المشعة التي اسمها « الشعر » .
تلك الرقية التي ما مرت بأنملة على ساق كلمة ، الا وزعتها في نهد

(١) لن اطيل البحث هنا ، اذ المقصد من هذا التمهيد ، هو ان اعرف
القارئ باختصار بقصيدة النثر الجديدة على ادبنا ، كسي
يمكن من متابعة الاحكام التي ساطقها على « نسيدهم الرخام
والشمس » .

(٢) سبيكة من النحاس والقصدير .

« ان شأني في النقد اذا ما حاولتسه ،
كفمك اصعباً من ظمأ في بركة شمس ،
او كارتكاض نحلة على منزلق ورد . فالتعاطف
عندي وحده احتمال نقد ، اذ قلما اختزن
سحابة جوفاء في يدي ، او اظن في
خضرة طحلب . »

هـ . ص .

- ١ -

« صديقي العزيز . لك عندي اعتراف صغير . وهو اني بعد قراءتي
للمرة العشرين على الاقل ، للكتاب المماز
Gaspard de la nuit
Aloysius Bertrand
لـ « الويسوس برتران »
(كتاب انت وانا نعرفه ، ويعرفه بعض اصدقائنا ، ليس له ملء
الحق بلقب ممتاز ؟) جاءني الفكرة بان احاول شيئاً من هذا النوع
وان اتناول وصف الحياة المعاصرة ، او بالاحرى ، وصف حياة معاصرة
واكثر تجريداً ، بالطريقة التي تناول بها تصوير الحياة القديمة الممتنة
بفسرابة .

« فمن منا لم يحلم في ايام طموحه ، بمعجزة نثر شعري ، موقوق
من غير وزن ولا قافية . نثر طبع قليل العثار ، يوافق حركات النفس
الفغائية ، وتموجات الحلم ، وقفزات الضمير ؟ »

هذا مما قاله « بودلير » لصديقه « ارسين هوسي » في رسالة
صدر بها مجموعة قصائده النثرية . وكأنه بهسدا الاعتراف ، بشق
اهدابنا على اول رصد لنموذج ، يعده بعضهم اليوم ، كأمير واسطة
للتعبير عن جيلنا بين احتفال الشعر التقليدي الرتيب وحيرة الشعر
الححر .

على ان النقاد يلحقون ببرتران اسمين آخرين لا يجهلها بودلير ،
هما : « لوفيفر - دوميه » Lefèvre-Deumier صاحب « كتاب
التنزه » (١) . و « موريس دي جيران » Maurice de Guérin
صاحب قصيدة « القنطورس » (٢) النثرية ، المنشورة عام ١٨٤٠
في مجلة La Revue de Deux-Mondes ، وعدة رسائل
اخرى حازت على تقدير سانت بوف ، يمكن ان نقطع منها قصائد
نثرية (٣) شبيهة باسمى ما عند البحريين الانكليز (٤) من خيالات .
ويدلون على ذلك ، بان نية بودلير كانت تميل اولا الى تسمية
كتابه بعنوان « المتنزه الوحيد » فوق ما استعاره من عناوين لقصائد
كالمرأة ، الجسر والساعة

(١) مجموعة قصائد نثرية .

(٢) حيوان خرافي نصفه الاعلى انسان والنصف الاسفل حصان .

(٣) لسوء فهم حدود القصيدة في القرن الثامن عشر ، كانوا
يطلقون اسم قصيدة على كل عمل ذي بناء قوي ، قادر على ان
يفتن الخيال والاذن بجوه الشعري والموسيقي .

(٤) نسبة لحقت بعض الشعراء الانكليز الذين عاشوا او ترددوا الى
مقاطعة البحيرات في شمالي - غربي انكلترا وامتازوا بوصفهم
للطبيعة والحياة العادية . من أهمهم : وردزوث ، كولردج وسوذي .

وما الذي يشيل في عينك قصيدة لم تعبا في سلك ، فتصيح : هذا شعر . ويخفض قصيدة منظومة ، فتصيح : هذا نظم ، نظم . برغم من ايقاعها المطرب الى حد التمل ؟!

نعم ، قد يزيد النظم من جمال الجملة الشعرية . ولكنه ليس مرادفا لكلمة « شعر » تبعا للمادة ، ولا نافيا لها في سواه .

نتيجة عدل في نظري ، أسوقها في زحمة الابواق العاوية حتى في وجه الوزن الحر ، لقصورها عن اللعب بمفاتيحه .

ان قصيدة النثر حاجة خلق مدنية . وليست نقضا او الفاء كما يظن البعض . فالحاجة لا تلغي الحاجة . وماكس جاكوب ، وبول ايلوار ، وريفردي ، ورينيه شار ، وهنري ميشو مثلا ، لم يلتجئوا الى هذا اللون عن عجز . بل عن ضرورة لابداع لغة شعرية جديدة في المدينة الجديدة . وعن تشوف الى تسمير الحرية الانسانية على لوحة المدى . وبرهاني ، هو انهم يأتون من ثمار الشجرتين حسب قابليتهم .

ولم ابعد ، ونقول قربان صاحب « نشيد الرخام والشمس » يعطيني ايضا المثل الاقرب على ذلك .

اما اذا قيل لي : هوذا سان - جون بيرس كالسد العظيم بقصائده النثرية المحاض . فاجيب بان هذا الشاعر قد هرب من قيود ، ليزج نفسه في قيود اشد ، وأنظمة وهندسة وتكتيك اغرب جعلته خارج زمته . والان ما هي قصيدة النثر ؟ (١)

- هي كل ما نريد (فرنان ديفوار)
- انها لا تحدث (اندريه مورا)

- هي ان تحرك حول فكرة ، أضواء النفس المختلفة ، على مسافة مقصودة ، بواسطة جمل مقطعة الى فقر ، تسمح للشاعر ان يظهر بهيئة قطع شاملة وموجزة ، مثل تلك الايقاعات المباشرة للفكر المنسقة في العروض . (مالارميه)

- هي كل نثر في اطار محدود ، يغلف فكرة ، صورة شعرية اصلا ، بأسلوب مباشر ووجيز اختصاريا . (جاستون بيكار)
- هي قطعة من نثر مأسورة بكفاية ، متحدة ومشدودة الى ذاتها ككتلة بلور تلعب فيها منسة انعكاسة مختلفة . (جالو)

نحاتة يسيرة ما ترى ، من جدار التحديد لقصيدة النثر . الا انها تفي لتشكل في دربنا ركانزها الثلاث التالية التي انتزعتها « سوزان برنار » مؤلفة الكتاب الضخم

Le Poème en Prose

من حزمة أضواء وهي :

- الايجاز او الحصر
- الثقل
- المجانية (٢)

(١) كثيرون يخلطون بينها وبين الشعر المنثور . ان هذا الاخير مشتق من الشعر الحر ومقلد له . في حال ان قصيدة النثر تقف كتمغية فعلية مستقلة وكجوه غنائي وفقا لاصول صارمة كما الشعر الموزون . وانما عرضية لم يملها الاستعمال .

(٢) على قصيدة النثر ان تشغل كل عنصر من داخلها او خارجها في اهداف شعرية بحتة . اي ان لا تنبسط كما الاسلوب النثري الوصفي او القصصي الروائي في تتابع الاعمال والافكار . بل ان تعرض ذاتها ككتلة لا زمنية . والا انعمست في النثرية الخشبية الصلدي .

و « نشيد الرخام والشمس » ، هذا العطاء الخصب ، يقتات من شبيبة قصيدة النثر بمقدار . كل قطعة فيه الا القليل القليل ، عالم مفلق على نفسه ، وكتلة مشعة محملة في حجم صغير بالمسافات الايحائية .

تغنية فنية جديدة ، تحبس الزمن في نسق ايقاعي خاص ، لتسلمه الى زمن منغم معقول ، قد انقذ من الجري المتصل في الصيرورة ، ودحرج في اللازمية « كلا لا تدريجا » . فالنهاية على مستوى البداية ذاته في القصيدة . والجمل تلف في دائرة ، تتناثر وتجدد في ادھاشنا واذاقتنا غفلة الزمن وادراجه .

فان تقط ريشتك في محبرة الازل ، وتخرج على اطرافها التاريخ المتعاقب مخترا في اشكال متحركة في اللازمية كما الموسيقى ، ذاك هو النخم الصوان للقصيدة بفرعها الوزني والنثري بالاخص .

ويلفك « نشيد الرخام والشمس » ابدا بعيون ارببع من اي شباك تطل عليه . لقد قسم نقولا قربان قصيدته مثل بعض رفاقه الغربيين في النوع ، الى مقاطع متساوية ، يفصلها بياض او « حالات صمت » تخلق نغما وترفع « قاعدة روحية » للقصيدة ، وتوسسع للابعاءات في كل مقطع ان تتناول موجباتها وتنزى في داخلها .

وهو كرفاقه الغربيين في النوع ايضا ، قد ادخل التقفية احيانا والتكرار والترديد بصور مختلفة او بكلمات وعبارات في اول المقطع او اخره . مما اعان الفكرة الشعرية على ان تلف على ذاتها ، مشيرة بذلك الانفعال الدوري لمانسة مغلقة :

« وظل في فؤادي بلد عريش يتعري ، وحقل خريفي الثمر ، وسحب طاووس بلا ريش ! وظل في فؤادي خليج بلا قمر ! امي ايا جبهة الدار ، كتبت قارة الزهر ، وكنت خليج النار ، فمن صيرك مقبرة الثلج يا امي ؟ وظل في فؤادي خليج بلا قمر . » (من جسد وغابة رياحين)

ان نقولا قربان ، اذ تمرد على قواعد الشعر المتعارفة ، شيد له مقصورة فردية صريحة تخبيء فوضى ساخطة ، تريد ان تصنع عالمها ثانية على هوى منها . وان تقيم النظام الذي تريد ازاء النظام

الذي يوجد . حتى انه قد اتبع في غير مكان ، طريقا في عنوانه قصائده ، توهمك بعدها عن المحتوى لتفريك الى صواها بامعان من روية . فهو في « ارغن الصمت » يكور في جفنيك فتاة تتحدث الى امها عن احلامها الكبيرة . ويمر العنوان على لسانها :

« ولكني ساهب جسدي الى رجل تكثر المجاذيف في عينيه ، ويكون جسده كارغن الصمت » .

وتعيد النظرة فتجد ان ارغن الصمت لم يكن ذلك الرجل البطولي المتطاوول كالصمت وحسب . بل ان تلك الفتاة تحمله في بدنها ايضا ولا تدري . كانت كاللارد ، والمارد يحب كمارد ، وحب المارد لا يقدر حتى على ان يدفن في البيت ذي السوسن المانج ، كما يقول ناظم حكمت .

وهو في « ديكه وخيل عربية » يفيد من المعنى الورائي ، اظن ، لهاتين اللفظتين . فالخيل معقود في نواصيها الخير . واما الديكة فلا تزال في سحر من نغثات مارس المحقق في اذني خادمه « اليكتريون » ابياها الاول . اذ صرخ به : اذهب اذن ، فلن تطعم عينك غمض الفجر ابدا ، وستفقد قبل الجميع لتصبح في النائمين : ألا هبوا ايها الفغاة ، فها أبوللو يجر عربة الشمس .

فانت ان لم تقم المجالات الماورائية للفظه عند نقولا قربان تنهمه



بالجنوح ، وتروح كما قد تفعل هنا ، باعتبار « دبكة وخيل عربية » جزءا من كل ورد في القطع الأخير :
« ويقدم فلاحو النيل لقلابي الارز دبكة وخيلا عربية وعلمها للجمهورية مطرزا عليه شجرة الحرية » .
في حين انها رمز لليقظة الدائمة التي نشد ، والخير الدائم الذي نستشرف ، وكان صوت دبكة يهدر ، وكر خيول تحفر على جبين كل كوكب :

« - لن تكون ارضنا بستانا للحديد ولحم الاطفال ، انها بستان الكرم والزيتون ، والشفاء التي تبارك الانسان .
- ولن نجعل انهارنا مدنسة الضفاف ، ولا شعر نساتنا كفنا لاجساد الجنود ، بل لصنع السفن المحملة بالخمر والموسيقى .
- والى الابد فليعاق مرفانا جسد الشمس ، لان الفجر مطسل علينا بين جبلين شاهقين » .

يمثل هذه الجالات - المفاتيح تمنحك نفسها تلك « الدينامية المنفجرة » للغة « النشيد » . اذ ان المضمون متصل بها بوحدة الجوهر . فالكلمات التي تشكل القصيدة لا تتفتح من معناها الواضح ، وانما من جميع كثافتها العنصرية ومن علاقات بعضها ببعض .

- ج -

كانوا في القديم حين ينظفرون ، ياتون بكبس او بغيره من البهائم . ثم يضع كل يده عليه ، مفرقا نفسه ، ثم يسرون به الى المحرقة . (راجع اللاويين - التوراة)

بهكذا عقيدة ، يفرز صاحب « النشيد » هديه في عرق الكلمة ساكبا فيها « اعصابه ودمه ، وطاقاته العقلية والنفسية » ثم يفصده ليشل حبالا من الهوائف الهاربة المفتقة .

الكلمات - هنا - انتهت من اللعب ، الكلمات تتحاب على حد تعبير « اندريه برنتون » في « الخطي الضائعة » .

الكلمات - هنا - وهذا ما علينا ان نعلمه في القصيدة خاصة ، تتعكس حتى تظهر كما لو فقدت لونها الذاتي ، يراي « مالارمييه » في « حديث عن الشعر » .

سوى انها - هنا - تختلف نوعا عما هي عند الرمزيين الذين سجنوها آونة في طلمس بارد ، وعما هي عند السرياليين الذين بدل ان يطوعوها بمهارة لتبدع صلات جديدة ، خضعوا لها ولقواها الكائمة ، وتركوها تتجاذب وتتجمع في صف غير اعتيادي ، قسدها الى العيشة .

ان للكلمة في « النشيد » نكهة مميزة ، اكتسبت قيمتها من هضم الشاعر لزوج من المفاهيم .

ولعل من اكثر ما تصادف ، كلمة « اخضر » التي تعني الفرح والامل والبعث والنضارة .

« الى الذين اشتوهوا رائحة الرماد الاخضر .

- ويهرق على الدرب الصباح (اي الديك) وكأنه لم يولد من مجموع احلامنا الخضر .

- ولد اليوم عندنا مسيح جديد ، عامل من العمال الطيبين ، له عينان كزنبقتين خضراوين .

- واصوات في الغاب ، صوت فأس مزنة بذراع ، وتاكل من كف ومن كتف ومن عري الشعاع ، وتنفق مع الذئاب والقطيع والضباب ومع الربيع في مفاصل الحجر الاخضر .

حتى طائر « الفينيقي » يتدفقا بخيوطها :

« ويحترق على شفتيه الطائر الاخضر ، طائر الحب الذي يحيا من الرماد » .

كان الشاعر يغني لهذا اللون لسان غارسيا لوركا في « اغان عجيبة » :

« ابتها الخضرة ، انت التي احبك ابتها الخضرة

يا خضرة الريح وخضرة الاغصان

الحصان في الجبل

والزورق في البحر

وشريط ظل على قوامها

وهي تحلم على شرفتها

بخضرة وجه وخضرة شعر

واحداق من معدن بارد

ابتها الخضرة انت التي احبك ابتها الخضرة » .

وياتيك نداء كلمة « الشمس » وسع حنجره « النشيد »

هذا النداء يخبرنا عنه « رامبو » في هذه الابيات :

« الشمس ينبوع الحنان والحياة

تسكب الحب المحرق على الارض المحرومة

واذ نرقد في الوادي ، نحس

بان الارض مراقة وتزخر بالدم ،

وبان صدرها الرطب ، وقد شالت به نفس حارة

هو حب كالله ، وجسد كالرأة » .

ولكن « الرخام » ذاك الجسد ذا « الوجوه الشبيهة بالاهلّة الناقصة ، والعيون المشقوقة مساكب للحنن ، والشفاه التي مسانت عليها انفاس القمر . الرخام البائع دمه وعرقه بالزاد ، والسافرة كاوراق الخريف ، والسائق الغرف الصغيرة ، ذات الحجار التي يعب منها البرد كما يعب من النبع طير البجع ، والذي يتطلع الى الشمس في مرآة مكسورة فاذا هي فتديل خريفي مكسور » . اقول ولكون « الرخام » يكاد يرفع دفني « النشيد » على منكبته للذين يعظمون الى ان يصبحا خبزا للنسور :

« ايها العمال انتم خبز النسور ، واتعابكم هي العروق النافرة في رخام المدينة . ولو لم تسكبوا رخامكم في شفاه الآلهة المفطرسين ، لما عاش منهم صملوك واحد . فليفسلن اقدمكم نهر البنفسج ، وفي مطلع التشايرين الحمر فلتمسحن جباهكم بالخمر ! »

ومما تصادفه غير مرة ايضا كلمة « الفصح » التي فطر الشاعر بها اصدااء كثيرة ، جعلها في قصيدته « موسم الفصح والاقمار » .

وكلمة « النحاس التي تعني الفراغ والجذب تارة كما في :

« الى الذين ما امرع البنفسج في احداقهم ، بل كانوا من خصادي النحاس والصلب » .

وطورا الاناشيد والخصب والعافية كما في :

- « انا الشرق صناجتي الفرح ، ونحاسي في مآقي الاطفال .

- ولي دعاء بآسيا وبافريقيا دعاء : بان ادفن جباه الفاتحين

وكراييج المستعمرين ، لكي يولد النحاس والفصح في قلوب الفقراء .

وكلمة « الرماد » التي تعني المرض والحزن في :

- « ويظل بيتنا مرساة في خليج البرد ... وجرحا ينز بالرماد

والقلق المفسر .

- هذا الفقير الذي ازدهر في عينيه ضحك الغربان ، وتجمّع

في حنجرته رماد الخريف » .

وتعني المحرقة ورائحة الموت او التقاليد العفنة في :

« الفراغ الذي ازدهر رمادا على شفاه رجال الدين »

وتعني القساوة وبباس العاطفة في « يوميات شيخ جوعان » :

« ثم غابة من ظلال الناس ، راحت تصطك بها قدمي على فارة الطريق ! ظلال بلا غفران ! مآقيها مملوءة بالعاج والرماد » .

وتعني الفرح والخير في :

« الى الذين اشتوهوا رائحة الرماد الاخضر » .

اخالك لاحظت مما اوردت لك على سبيل المثال ، ان الكلمة

في « النشيد » تعلق بخليط ادناس . ذاك ان الكلمة في الشعر ، وفي

الشعر الحديث بالتخصيص ، لا توجد وحدها ولنفسها . بل تتشزّل

في وحدة الجملة وتسترق من انعكاسات جاراتها - كما سبق وقلت -

التي تتضافر على حمل الدنس المتجسد اخيرا صورة سوية .

ان هذه الصورة التي تتركب من بعض كلمات أي أدناس ، هي

ل « بشر بالعطاء ، وبموت الحروف السوداء والايدي التسي
تخفق البراعم » .

الفقراء (١) في مشاهد ، اطوار هذه المجموعة ، التي تقدر
هياكل الحرف الذي له رائحة الثورة والعمل . الحرف الذي يتحول
الى صندوق لتسول ، ويشمل العاصفة في مجري محمود ، ويصرخ
مع اصوات المناجل والماول والفؤوس والالات : القد ، القد ، القد ،
للفقراء :

« وبعد ايام ستولد اقمارنا الجديدة . يوم لا يموت بلبل فسي
قفص ، ولا يهدم المدفع الجدران ، ولا ينبت الغار على رفات الآخرين ،
وبعد ايام ستعلم مزارعنا الاقمار ، فتري عيون البائسين ، مثل عناقيد
مرمر وذهب ، ضاحكة في قلال من القصب » .

ان نقولا قربان بتصويره اولئك الذين اشتبهوا رائحة الرماد
الاخضر ، يقدم لنا نماذج للانسان المتورد . الانسان الذي يقول : لا ،
ويكره كل نافوس خائن ، وتندفق من قلبه شهوات الشعب ، ويحلم
بالثورة وهو صبي . والذي تصطفق في جنبه نوافذ الحضارة
- ما زالت -

هذه ال « لا » هي محور « النشيد » . وهي الدافعة اصلا
بالشاعر الى تفجيرها زوايح نار من لحم ودم . انها تعائشه ، وتقني
على شفتيه فراشات صندوق بندورا .

قد تتحسس بعض النماذج ، واذا هي خلو منها لوهمك . والواقع
انها من خلف هذا البعض .

ان قصيدة « بانعة الدجاج » مثلا ، هي لوحة فورية بسيطة
هادئة النبرة قبالة اخوات لها . ولكنها تخفي نغمة مكتومة ، وفرفسا
مهموسا من الوضع الذي تتردى فيه البانعة ، وتطلعا الى مستقبل
مجدد برائحة الرماد الاخضر من غير ما تصريح :

- « عندما ربطت دجاجاتي بارجلهما وحملتها الى السوق ،
شعرت بالفراغ يملا قلبي ، لانني عشت معها ، واطعمتها على يسدي ،
وفكرت بها في ليلة عرسى .

- واني اشعر كلما يمت دجاجة او ديكافضة في صدري ، ولكننا
قربون فقراء ، وسنستري بثمنها قميصا ولقافة لطفنا الذي سيولد
على عتبة الشتاء ، وستارا لنا فذتنا المكسرة الزجاج ، لنلا طفء ربح
الشمال سراجنا ويدهمنا الثلج والمطر » .

اسطر بعثت في نفسي ما اثارته هذه الايات لناظم حكمت من
قصيدته : « البنفسجات الصهباء ، الاصدقاء الجياع ، والطفلة ذات
العينين الذهبيتين » :

« وانسل الصيف من امام انفي

زاعقا بصرخات مجنونة

دون ان اتمكن من ان اجلب لك

باقة من البنفسجات الصهباء .

ما لعمل

فالاصدقاء كانوا جياعا

فاكلنا ثمن البنفسجات » .

لقد استطاع الشاعر ، حتى اذا همس ، ان ينقلنا الى مدار الصخب ،
وان يغرس في ذواتنا بطريق غير مباشرة ما غرسه مباشرة .

ان عناصر مثل القدرة التصويرية ، والدراسة الدقيقة للوحات ،
والارتباط الوثيق بالارض ، وحب الانسان ، والايمان بالكلمة المدنسة ،
والروح المتمردة التي نطالها لديه . يمكنها ان تشاء في الشعر .

عناصر تدعمها اخرى اوجزتها لك ، كان لها ان تبارك ، مفاروق
قصائد النثر في « نشيد الرخام والشمس » .

تري ، هل هي وثبة « ايكارية » لقصيدة النثر ؟!

هاني صعب

(١) بهذا الاسم كان ينوي نقولا قربان اصدار مجموعته اولا .

التي تضع يدها على الكلمة لتتبعها دنسها الخاص . وكلما كانت غير
مألوفة ، كلما اوسعت مرايا المسقط الذهني وامتد النطاق الانساني
بابعاد .

ولما كان نقولا قربان شاعر صورة . فانه قد سعى الى حذقها
وتطويرها ، فوق نمو تفهمه لوظيفته كشاعر حديث مسؤول .

كان في « نيسان » مجموعة قصائده الثورية الاولى ، يخط
احيانا الصورة للصورة ، كبعض صور جماعة «هيوم» و « ازرا باوند » .
او يتجه الى الطبيعة ليصف الانسان الصرف ، والطامع في ان يقبض
على النسب الصحيحة القائمة بين فكرة الانسان وفكرة الكون ، والتي
يعبر عنها بواسطة الصورة .

وذلك في شعر لم يجيء تركيا فوقيا موضوعيا ، ولا مواقف عقلية
او فكرية معينة بل كان كشفا لمعنى الكائنات والاشياء على الذات فسي
حدود الممكن . او انتقالا من الواقع المحسوس الى واقع لا محسوس
متصل بتجربة الشاعر الشخصية ومحيطه وانطباعاته الفولكلورية .
او تشبيها معجبا من وحي الملاحظة الدقيقة .
الصورة الحسية سمة هذا الشعر .

وبما ان نقولا قربان ابن القرية فقد استعار الكثير من اجوائها
وعاداتها ، متممقا في الروح الطيبة الخيرة ، باحثا عن البزور التسي
« يبرز من مطلعها النهار ، ويصنع الناس من قلوبها ملاعق الفضة ،
وتوزع العرق عبارات طاهرة » .

- د -

« انها قطع من عالم بعينه » . هذا ما لحظه « مارسيل بروس »
في كتابه « السجينة » في لوحات « فان در مير » .

وهذا ما يمكن ان يقال عن آثار كل شاعر شرعي .
ونقولا قربان في « نشيده » ، لا يقيق بهذا الخاتم . هنالك
مناخ حيوي تنفس فيه القصائد ، فتحس وانت قلبها ، بنبرة مرنة ،
او مكتومة ، تترجع دون فتور ، في صفاف نهر الامل والفرح والحريّة ،
ونهر الشعب .

« الى الذين اشتبهوا رائحة الرماد الاخضر » . كانت القصيدة
الاولى على وتر هذا « النشيد » .

تزاوج في اللفظ ، يعود الى تأثر الشاعر بجو القرية . ففسي
القرى عادة ، يستعملون الوقود والوجاج للطبخ والتدفئة . والبيست
الذي يشتهي صهيل موفد ووجاج يفصان بالرماد ، بيت حجاره
تسعل على كف بومة . و « قفص ملعون » تختنق في الفصول ،
وضحكات التراب الخضراء التي تولد مع طائر الحب الاخضر ، طائر
الامل والبعث والحريّة ، الذي يحيا من الرماد .

نقرة اولى ، تخزن بغنى المشاهد المتعددة للانسان الذي سيفتح
به « النشيد » .

فهو اما صبية تستحلف امها :

« احلفك يا امي باسم الحب ، لماذا ولدتني في الظل ؟ فلكم
اشعر ان جسدي ورقة يابسة على كتفي ، احلفك بالحب يا امي ،
أيتها الافعى الزرقاء ، لماذا ولدتني هكذا كحصاة في الصقيع ؟ ولكنني
سأعيش ولاجعل جسدي هيكلا لثورة يجدف فيه جميع الصماليك » .
او كمحمود الذي كان يقف على الطريق ويده تفرع جرس العقد :
« وقف محمود يمد يده على الطريق ، والشمس جمجمة فسي
كيسه . وفي عينيه عشر سنوات كقصن زيتون محمل . وكان يحس
اعين الناس تلسع جلده كقفير النحل »

او كسائلة تهيب بمار نري ، مقفل القلب والجيب ، ان يتقدمها
درهما بشكل الضحكة الحمراء ، وتروح تردد على مسامع الحشوش
بالرمال والاصداف :

« لو كان عندي ثمرة لزرت في قلبك نسواتها الحية . واذا
لذعنك الشمس تعال استظل بكفي » .

او ككتبي ، ابن عامل من البسطاء ، ولد :

بيولوجية النقد والناقد

بقلم علي زيعور

له تلك التجارب والعواطف وذلك اللاشعور والثقافة والمفهوم ؟ طبعاً ليس الإنسان سجين ذاتيته ، إنما الذاتية المقبولة في النقد هي تلك التي ارتضاها العقل وقبلها ، وهي في الأساس محبة وتعاطف ، فتلك هي فضيلة عملية النقد اليوم والقيمة التي على الناقد تحقيقها وتجسيدها في أعماله .

أما الناقد فإنه يبدأ عمله مدفوعاً بتوتر داخلي ينشأ من إرادة الوصول إلى الهدف الذي هو التقييم فتصادفها صعوبات الفهم وعقبات الشرح التي تعطي التوتر اندفاعه أو وهنه حسب قوتها . وللتخلص من هذه الحالة النفسية يبدأ البحث والتفكير . هنا أي في العقبات المذكورة يكمن سبب العشوائية الظاهرة في أعمال الكثيرين من النقاد ، فأفعالهم مع شدة التوتر والقلق الناتج كما رأينا من صعوبات الفهم والشرح ، يدفعهم للبحث عن مفرج ، عن قشة ينسكون بها لمهاجمة المؤلف أو تكرار نقد قطعه فيأولسون ويشوهون ويفهمون على فلسفتهم .

لذلك صرح قول سارتر : « انني ما أقوله » . والناقد هو من يتجسد منه في مهاجمة تلك الناحية دون تلك والانغصاء عن نقطة ومدح أخرى ، فتبدو نفسيته بجلاء . وقد تخفى أحياناً إلا أن مشاغله بصورة عامة توجهه من نقد النقد لا شعورياً أو بتفكير ونية مدروسة . فينسب الأثر الكتابي إلى دوافع عالية ويعطيها المعاني الأخلاقية السامية أو يشرح فكرة ممتازة بنتيجة مصادفة أو سبب بيولوجي مثلاً أو آخر منقطع ...

والناقد أمام النص كأنه أمام صاحب هذا النص شخصياً ، فاما أن يرى نفسه فوق المؤلف واما على مستواه أو دونه اللهم إلا اللامبالاة التي يكذبها الحق والواقع . فمن إرادة الأول بمحاكمة إنتاج الثاني يتولد شيء من التباعد وتعيين مستويين غير متساويين ، هذه الفجوة التي يسعى الناقد لاجتيازها لا بد أن يكون ردهما على حساب واحد من المتبارزين . فإذا رأى الناقد ضعفه تجنى محاولاً التعويض اللاشعوري ، أما إذا لاحظ ضعف خصمه أمام قوته سعى لظهور الحائزين بالتمسك بخناق الخصم أو الشفقة عليه .

لكن القضية ليست قضية عراك ومدافعة عن النفس فقط . إن إمكانية الأخلاق والمحبة أقوى أو هي الوجه الثاني لنفس العملية . لقد قال باسكال بقيم القلب ، ثم كررها وأوضحها ماكس شيلر والجناح الوجودي المؤمن ، وهكذا فالقول بضرورة هيمنة التعاطف والمحبة على العمل النقدي للوصول إلى نتيجة بناء هو الواجب أو هو المناقبة (الايثيك) Ethique التي تنبع من المعرفة الصحيحة لسيكولوجية النقد والناقد : ذلك أمر معروف بأن المعرفة التامة السليمة للنفس البشرية تفود الإنسان إلى المستوى الأخلاقي بلا ريب .

تمر عملية النقد في ثلاث مراحل أولاها فهم القطعة وهو العمل الذاتي ، ثم تحليلها بحركة استدرجية مترابطة ، وذلك هو العمل الموضوعي نوعاً أو الاجتماعي بكلمة أدق ، وتقوم المرحلة الأخيرة على تقييم البحث أي التمييز بين الفث والسمين وهو الصلة أو العلاقة التي تقوم بين الناقد وموضوعه .

وفهم القطعة هو جمعها في وحدة ، أي أخذ الكثير والمتعدد في أمر واحد بطرح شبكة المذهب والنظام عليها لالتقاطها والقبض عليهما بالفكر والعقل . وطبعي أن فهم الناقد للقطعة متميز عن فهم الفيزيائي للذرة مثلاً ونظرته مختلفة كشرحه لها أيضاً . يقول غوبلوان : « الشرح هو في معظم الأحيان معرفة الأسباب ، وسبب كلمة غامضة تجسّد حولها المنطقيون والماورائيون كثيراً ... » (نظام العلوم ص ٢٣) وأنه لمن الكلاسيكي معاكسة الفهم بالشرح بأعنيارهما علميتان تعتمدان على الذات والآخر ، فإيصال ما في النفس لغير خيانة الذات وتشويه لكيانها الديناميكي حسب قول الكثيرين من الفلاسفة . لكن هذه التماكسية ليست ناجحة إلى حد كبير إذ تفقد حال تطبيقها إلى الصمت أو الاحلام ، غير أن اعتبار الشرح والفهم كقطعتين أساسيتين في عملية النقد أمر بدوي وبطل التناقض بينهما يقوم التعاون ليس التكامل المتبادل ...

لفهم النص فهما متعمقا لا غنى عن صلة وثيقة وصدائفة بين الموضوع والواضح ، صلة قريبة تقوم على الوداد والاحترام . هذه الفضيلة الضرورية هي المحبة التي تجعلنا حسب قول ماكس شيلر نافذي النظر متبصرين بجلاء ، وإن عدم وجود هذه العاطفة عند الناقد هي التي تجعله يترصص بالهفوات هادماً ، يفتش عن الأخطاء فينفي ويسفه ويهاجم .

إن المعرفة الصحيحة للعيوب تنتج هي بدورها من التعاطف الذي نشأ عند الناقد ، فالقطعة المروضة للنقد - ككائن خاص له مزاياه عيوبه - تقسم الناقد وتشرحه ، وكشيء واقعي لا بد من أن تحترم وتحب . لذا تتطلب فضيلة التعاطف هذه صفات في الناقد ممتازة وغنى داخلياً وثروة ثقافية أخلاقية مع إيمان بالقيم والغير ، مما يجعل الحكم النقدي أو التقييم قريباً من القاعدة المروضة بل يصبح ذوقه هو القيم ذاتها بلا انفصال أو تباعد .

وفي العودة إلى علاقة الفهم بالشرح وارتباطهما المتين ، نرى هذا التفاعل بوضوح أمام فلسفة افلاطون أو عمانوئيل كانط مثلاً ، إذ ما زالت تفهم وتفسر في كل عصر دون الوصول إلى الشكل النهائي ، فلاثر الإنساني كائن غني لا يجب نميره . وأمام القطعة الواحدة يختلف ناقدان ولا يعطيان في كل المرات نفس الشرح والقيم إذ انهما ليسا أمام شيء موضوعي ، والموضوعية في النقد كعلم إنساني صعبة وعسيرة إن لم تكن مستحيلة ، حتى اقترح البعض استبدالها بالتحيز العقول ، فهل يستطيع الناقد مثلاً أن يتخلى عن كونه ابن بيئته وطبقته



أضواء على مسرحية جديدة

«عزبة بيانوتي»

بقلم الدكتور كرمي فيصل

مأساة من نوع خاص ، ومؤكد ان الانسان نفسه ليس هو الذي رسم طريقها ، وانما هو القدر الذي يمثل جيل حسنين كله ، قدر هذا الجيل الذي يغادر مرحلة من مراحل تكون الامة الى مرحلة اخرى .. يفارق مرحلة من مراحل التمتع والصف الى مرحلة جديدة من مراحل التمرکز والقوة ، وبدور حياة غامضة تختلط فيها المفاهيم الى حياة اخرى واضحة ليس فيها الا مفهوم واحد هو مفهوم الحياة النقية السليمة .

ان « حسنين » والجيل الذي يمثله كان ضحية الحياة السياسية المتعنتة التي كانت تعيها مصر « والاقتدار العربية الاخرى متقاربة في ذلك » والذي اصلت من قيم ، ونشرت من مفاهيم ، وخلقت من اللون السلوك المريب الذي يحاول دائما ، وفي نفس الوقت الذي يكشف فيه عن ربه وزيفه ان يجد لهذا الزيف المبررات .

ويعيش هذا الجيل ، جيل حسنين ، هذه الحياة على انها مأساة عميقة ، لانه لا يجد الطريق السليم الذي يضع اقدامه فيه .. ان اصوات الحرية ، والجلاء ، والهزء بالاستعمار ، والايمان بان هذا الشعب اقوى من بطش المستعمر ، تصل الى اذنيه ، ولكنها لا تبلغ قلبه .. ذلك ان حب الحياة الزيفة قد طغى عليه الى حد بعيد .. وبلغ من طغيانه انه قلب القيم الحقيقية لهذه الحياة ، فجعل البناء للاجنبي بناء للوطن ، والتمسك للمصلحة المادية تمعيراً لمصلحة الجماعة ، واعتبر المال وحده هو القيمة الكبرى في هذه الحياة .. وحين يكون المال وحده هو الذي يعيش في الزمن ، فان لنا ان تصور اية مأساة انسانية يتردى فيها الفرد ، وتتردى فيها الجماعة .

ب - مأساة « اسماعيل » :

ولم تكن مأساة واضحة في حياة حسنين ، ولكنها كانت اشد وضوحا في حياة اخيه اسماعيل .. ان اسماعيل صورة اخرى من صور هذه المأساة الضاحكة التي تثير الدمع في عينيك في اللحظات التي ترسم فيها الابتسامة على شفئك .. وفي بعض مواقف المسرحية كنت اجد دمعة كبرى في عيني ، فكنت اخفقها مرة ، وكانت تسبقني الى خدي مرة اخرى ، وكنت في كل مرة احاول ان اكنم ذلك وان احفظ هذا الانفعال المثير فيما بيني وبين نفسي .. ثم لم استطع ذلك ، فشكوت الذي انا فيه الى الصديق الكريم الذي كان الى جانبي ، فاذا هو يعاني مثل الذي اعانيه واذا هو يعيش اعماق هذه المأساة في كل بطل من أبطالها .

ومن الذي يستطيع ان ينجو من محيط المأساة ، هذا الذي وضعنا فيه « محمود السعدني » المؤلف ، وعبد الرحمن الخميسي الممثل حين مثل شخصية اسماعيل ، اخي حسنين ؟ .. ومن الذي يستطيع ان يظل بمنجاة من تأثيرها العنيف .. لم يكن وجه حسنين الذابل - المتورد ، وعينه النافذتان - الناعستان ، وحركاته المضطربة - المتزنة ، لم تكن هذه شيئا امام الكلام الذي كان يجري على شفثيه ، والاجواء التي كان ينشرها هذا الكلام .. ان اسماعيل عاش ثورة ١٩١٩ ، وكان خطيبا من خطبائها وبطلا من أبطالها ، قضى خمس عشرة سنة في السجن ثم خرج الى الحياة .. فلم يجد فيها ما كان يجب ان يجده .. ان خط الثورة الذي بدأ لم يتابع طريقه ، انقطع حيناً ، وانحرف حيناً ، وضل الشعب طريقه ، وبقي الانجليز في مصر يخلعون وينصبون ، ويأمرون وينهون ،

حين اعود الليلة الى غرفتي بعد هذه الساعات الثلاث التي قضيتها في مسرح معهد الموسيقى العربية اجدني مدفوعا الى ان اتحدث عن المسرحية الجديدة التي تقدمها فرقة عبد الرحمن الخميسي : مسرحية بيانوتي . ولست ادري كيف انقطعت الصلة ما بيني وبين انتاج عبد الرحمن الخميسي الادبي .. ولعل اعباء العمل في الجامعة وما كانت تقتضيه من تفرغ هي التي حالت بيني وبين ان اتابع كثيرا من الانتاج الحديث الذي اود ان لانقطع عنه .

ويبدو ان الذي غاب عني من عمل « الخميسي » في الترجمة والتأليف لم يكن بسبب من انقطاعي فحسب .. ولكنه كان بسبب من انصراف « عبد الرحمن » الى اعداد فرقته وتقديم مسرحياته . وفي ظني ان « محمود السعدني » مؤلف المسرحية و « الخميسي » ممثلها قدما ، هذا العام ، عملا بارزا في الحياة الفنية سواء في التأليف او الاخراج مع هذه الفرقة الناشئة المنطلقة .. وسيظل الذين شهدوا هذه الرواية يذكرون طويلا هذه الملهة - المأساة التي استطاعت المسرحية ان تحكم حيكها وعرضها وتنفذ بها الى اعماق الناس .

١ - مأساة ، هذه المسرحية أم ملهة ؟

والذين اعلنوا عن المسرحية كانوا يقولون انها « كوميديا » .. ترى ، اصحح هذا الوصف الذي اطلق عليها ؟ .. هل كان الانسان يلقط ، المتتبع ، الذي يشهد هذه المسرحية يحيا جو الملهة .. اكان مؤلفها او احد من مثليها حين كتبها او اخرجها ينتفس تنفس الضاحك اللاهي ؟ مامن شك في ان هنالك بعض المواقف التي تثير الضحك ، وبعض الاجوبة التي تنتزع القهقهة ، وبعض الحركات والاحداث التي تبعث على الابتسام .. ولكن ، اكان الغلاف العام للمسرحية ، والتفاصيل الجزئية الكثيرة فيها هي من هذا اللون الذي يبعث على الضحك الصافي .. ام كانت شيئا اخر مغالفا كل المخالفة ، بعيدا كل البعد ، عن الابتسام والقهقهة والضحك ؟ ..

في زعمي ان الكوميديا كانت مأساة .. ان القدر الضاحك منها - انما كان رداء خارجيا شفافا ، وان احدا من الذين كانوا يتابعون المسرحية واعين او غافلين ، لم يكن يضحك دائما ، وانما كان يضحك احيانا ملء شفثيه .. ذلك اننا كنا مشهودين جميعا الى مأساة عنيفة هي مأساة هذه الاجيال المتلاحقة في الحياة العربية ، منذ ثورات مابعد الحرب الاولى ، وثورات فترات المعاهدات وما بعد المعاهدات حتى يوم الناس هذا .

ولكن القوة الفنية في « عزبة بيانوتي » في التأليف والتمثيل ، هي التي استطاعت ان تغلف هذه المأساة ، وان تهبط بعض مواقفها بسممة الساخر ، او تهلل الضاحك ، وان تهيل عليها بعض الالوان الزاهية هنا وهناك .. على حين يضح الجانب الاكبر منها بالسواد الكالج ، ويبعث الاشفاق والحزن العميق .

أ - مأساة حسنين :

والحق ان شخصية حسنين في كل تطوراتها مأساة عميقة .. ولكنها

وعدم القدرة على التصريح بكل شيء .. كانت تلك مأساة الجيل الذي اشعل فتيل الوطنية .. ثم وجد انه هو نفسه من ضحاياه وان الاجنبي لم يكن وحده ضحاياه .. تلك مأساة الجيل الجديد الذي شهد مبدأ الطريق الى الحرية ، والانحراف عن الطريق على يد بعض الذين قسادوا معركة الحرية في شرقنا العربي

ح - ولم يكن من هذه المأساة ان يعيش مثل جيل « اسماعيل » الواعي حياة السكر والفيوينة ، فحسب .. وانما كان منها ان تكون هذه الحياة كذلك موضع الاتهام والتعنيف ، وموضع الازدراء والسخرية .. يشيرون الى رأسه الفارغ والى عقله المضطرب والى لسانه الذي لا يبين .. ويكون من هذا الاتهام ان يعجز عن الدفاع عن نفسه الا بهذه السخرية المرسرة التي كانت تتشال على لسانه ، وتتبدى في حركاته .

ان شخصية اسماعيل كانت تسكر وكانت تدرك انها تسكر ، وكانت تكثر من الشراب وكانت تعرف ما الذي يفودها اليه الشراب .. ولكنها كانت تفعل ذلك كله عن وعي كامل لموقفها .. كانت تعرف انها بهذه الخمرة تحاول ان تنأى عن المجتمع الذي يفسج بالفساد وان تسخر منه .. وكانت في الواقع انما تحتج عليه وتثور به ، وتلعنه وتتأبى على العيش الطبيعي فيه .. وقد كشف اسماعيل عن ذلك ذات مرة في فورات الانفعال حين صاح في وجه اخيه : « انا باسكر عشان افوق منك »

السكر والافاقية !.. السكر من نحو ، والافاقية من نحو اخر ، همسا محور هذه الشخصية التي تمثل جيلا كاملا غلبه اليأس من احياسال وطننا العربي .

د - التخصيصات الأخرى : ممدوح

الشخصيات الأخرى في القصة قد لا تعبر عن المأساة هذا التعبير العميق .. هناك شخصية ممدوح الذي يمثل الجيل النقي الصافي .. انه كذلك عاش مأساة قصيرة بين حبه وبين معسكره .. ولكن هذه المأساة التي نعرفها جميعا في كثير من المسرحيات لم تكن شيئا جديدا .. بل - وأقولها منصفا - لم تقصد المسرحية اليها .. فما كانت لها ، ولم تركز اهتمامها بها ، ولم يكن لهذه الخصومة بين المعسكر والبيت بسين الذهاب الى الجبل في السويس والبقاء في بيت الخطيبة - من شأن كبير في بناء القطعة ، وفي تمثيلها كذلك .

ان ممدوح في الواقع كان في المسرحية تعبيرا عن الانتصار .. واذا كان أبوه وغمه « حسنين واسماعيل » يهيان هذه الملهة كل معالم المأساة العميقة ، كل تجاعيد الألم وسمات الحزن .. واذا كانا هما اللذان يتفان فيها بالدعوة والاسى - فان شخصية « ممدوح » تعطي هذه المسرحية معنى الانتصار الذي يريده المؤلف والممثل للجيل الجديد .. الجيل الصافي الذي ترك الجامعة واقبل على التطوع ليحارب في جبال السويس ورمال الاسماعيلية ، والذي ادار ظهره لمنطق المفاوضة وازور عنه .. الجيل الذي لا يستطيع ان يضع في حسابه المصلحة الخاصة ممثلة في « عزبة بيانوتي » وفي اقامة الابنية وتاجيرها .. لقد ضحى ممدوح بكل الذي جنى أبوه ، بستين عاما من كده الذي كان يمكن ان ينتقل اليه سليما وان ينعم به هائسا ، لانه كان يضع مصلحة وطنه نصب عينيه ..

ان القيم الوطنية تنتصر في شخص ممدوح على كل القيم المادية الشرهة او القيم المنحرفة التي مثلها أبوه .. ويعود الحظ الوطني السليم سليما في حياة الشعب ، وتحرق عزبة بيانوتي ، ويكون احتراقها تعبيرا عن هذا الانتصار ، ويضحى جيل « ممدوح » بدمه وماله وروحه من اجل انتصار الوطن ، وتبدو الحياة من جديد في مصر ذات معنى بعد ان افقدتها سنوات الانحراف معناها الصافي ، ويتابع الشعب بعد ذلك ثوراته ، بعد ان يزيل عن ثورة ١٩١٩ اكاداس الاتربة والرمال التي انهالت فوقها فطمست آلقها ، وحجبت عن الناس انوارها الهادية .

ان فضل هذا الانتصار يعود ، في قسم كبير منه ، الى هذه الشخصية القاتبة الحاضرة ، المخورة - الواعية ، شخصية اسماعيل .. فقد كان ، على غيبوبته ، عنصر الرقابة .. وكان ، على تارجه نقطة الثقل .. وكان عنصر التنبيه يلقظ على كل مظاهر الغفلة والبلادة .

وياخذون ولا يعطون .. ولذلك لم يستطع « اسماعيل » ان يلام مع هذه الحياة الجديدة ، فاذا هو غارق في السكر الى شحمتي اذنيه .

اكانت هذه هي الصورة التي ارادت المسرحية ان تعرضها لهذا الانسان ؟ .. كلا .. وانما كان ذلك هو اللون الخارجي لهذه الصورة، رداءها الظاهر .. كان وراء هذه الصورة مأساة انسان يحترق .. تاكل الخمر كبده ولكنها تزيد من وعيه ، ومن توهجه ، ومن شدة احساسه بالحياة من حوله ، بالحياة الكريمة التي يندھا مجتمعه ، ويقتل فيها اخوه « حسنين » معاني الخير ..

ان نعمة الاحساس عند « اسماعيل » نعمة غريبة ، نعمة حارة ، دافئة، من ارض باردة .. وعلى حين كان من المنتظر ان يمثل هذا السكران كل معاني البلادة والفيوينة - فانه كان يمثل ، في رداء مسن البلادة والبلادة والفيوينة - كل معاني الوعي والتنبيه والادراك .. والجمال الحازمة القصيرة على شفتيه كانت ، في لحظاتها المناسبة ، تضع الامور في مواضعها ، وتحاول ان تعيد القيم المحطمة ، على يد اخيه وتصرفاته، الى الاذهان والقلوب .. ان سكر « اسماعيل » هو الذي اثار الوعي، وهذه النبتة لم تكن نبتة شيذائية ، وانما كانت نبتة ملائكية الجذور ، سماوية الساق ، في ارض طبقتها السطحية شيطانية .. ان رائحة الخمرة كانت تواكب كل لحظة من لحظات حياة « اسماعيل » ولكنها كانت تحاول ان تطرد من المجتمع روائح الخبث والعفن وانفصال .. واهله من اروع ماكان في المسرحية هذه الواقف الواعية التي كشفها اسماعيل « الخميسي » بسكره ، والضوء الذي سلطه من عينيه اللتين اطبقهما السكر ، والقوة التي كانت في ملاحظاته وتعاييره على ذبول شفتيه وتراخيها .. ان سكر « اسماعيل » كان في حقيقته وعيا كاملا .. لم يستطع الجيل الجديد ممثلا ب « ممدوح » - ابن حسنين وابن اخي اسماعيل - ان يدركه بوضوح ، ولم يستطع هو ان يعبر عنه بوضوح .. وانما امل يلجج به ، ويومئ اليه ، ويرقبه .. انه كان يحيا هذه المأساة العنيفة مأساة الخمرة ، ويجيا مأساته الكبرى : مأساة ادراك كل شيء،

صدر حديثا

- | | | |
|--------------------------------------|-------------------------------|------|
| سبعون | الرحلة الثالثة لميخائيل نعيمة | ٦٠٠ |
| علم الاقتصاد جزءان ترجمة برهان دجاني | | ١٧٥٠ |
| الشاعر القروي | بقلم عبد الطيف شرارة | ٢٠٠ |
| الرصافي | » » » » | ٢٠٠ |
| ابو لقاسم الشابي | » » » » | ٢٠٠ |
| الحاسن والمساوىء | لالبهقي | ١٢٠٠ |
| الفرجال | طبعة جديدة لميخائيل نعيمة | ٣٥٠ |

الناشر : دار صادر - دار بيروت

٢ - الاجيال الثلاثة في المسرحية

وكذلك التقى في هذه المسرحية ثلاثة اجيال . جيلان منها يمثلان المأساة ، كل منهما - حسنين واسماعيل - يمثل وجهها لها .. وجيل ثالث يمثل الانتصار على المأساة وهو جيل « ممدوح » .

أ - اننا حين نضع المسرحية في نطاقها من الحركة الوطنية ومن التاريخ لهذه الحركة نستطيع ان نلمح فيها هذه الاجيال الثلاثة المتقاربة او المتعاقبة :

واحد منها هو الذي يمثل ثورة ١٩١٩ واستمساكه بقيم هذه الثورة واصراؤه عليها بالرغم من كل ما لقي من عذاب السجن والامه .

وواحد منها هو الذي يمثل الانحراف بثورة ١٩١٩ عن طريقهما السليم ، وبفعل عن قيمها ، ويستبدل بقيمها هذه سلما اخر مقولوا ، في درجائه العليا ما هو ادنى ، وفي درجاته السفلى ما هو خير ..

ويحاول ان يجد لسلوكه وقيمه المبررات .

وواحد منها هو الذي يمثل الصحو الجديدة ، ويرث عن عمه - لا عن ابيه - القيم الصحيحة لثورة ١٩١٩ ويجدها في الثورة على الانجليز ومطاردتهم ، ويبدأ ايمانه من الايمان بالله والايمان بالحق والايمان بالشعب ويترك لهذا الايمان ان يسيطر عليه سيطرة كاملة ، ويقدم له زيت وقوده من دم حياته .

وهذه الاجيال الثلاثة اقتضت كذلك ، بطبيعة الحال ، انماطاً ثلاثة من السلوك ، اوجت بها الظروف التي احاطت بها .. وكان وراء هذا السلوك هذه النفسانيات المختلفة التي تحدثنا عنها .

ب - هذا اذا نحن وضعنا المسرحية في نطاقها من الحركة الوطنية .. اما حين ننظر اليها من وجه فني فاننا نستطيع ان نؤكد الظاهرتين التاليتين :

الاولى : ان معنى « الكوميديا » لم يكن قط واضحاً في اذهان الذين افوها او في اذهان الذين مثلوها .. على النحو الذي اشرت اليه من قبل .

والثانية ان جانب المأساة في هذا العمل المسرحي كان ايجابياً .. فقد انتهى الامر الى انتصار الجيل الجديد ، جيل المثل الاعلى ، مرة على نفسه .. بالمعنى الضيق .. اعني على الحب ، ومرة اخرى على بيئته واسرته ومجتمعه ، وبخاصة على اعدائه الخارجيين .. اعني على الانجليز ، ومحاربتهم وجلانهم .

٣ - ما هو المرتكز النفسي لهذه المسرحية ؟

تلك هي المسرحية بوجه عام .. ولكننا نحب ان نتساءل - عـلام يقوم بناء هذه المسرحية من نحو ادبي ؟. ما هو الخط الاساسي الذي يلزم كل اجزاها من داخلها ، والطابع البارز الذي يبدو عليها في وجوها الظاهرة ؟. هل هنالك سمة اساسية يقوم عليها البناء الفني ؟.

قد تكون هنالك مجموعة من السمات التي تكون وجه هذا العمل الفني .. ومع ذلك فان هذا العمل يبدو قائماً على مرتكز واحد اساسي، ذلك هو التنبيه الى التناقض في المجتمع ، وابرار هذا التناقض في التأليف والاخراج ، وتمسك في لغة الرواية واسلوبها .

ان التناقض هو الخط الكبير الذي كان يعيش في ذهن المؤلف والمخرج ، وهو المرتكز النفسي والفني لهذا العمل الذي كتبه السعدني واختاره واخرجه الخميسي .

ولعله من هذا التناقض - فيما يخيّل الي - نبئت فكرة المسرحية، واتخذت من الحركة الوطنية مدارسها ومظهرها .. بمعنى ان التبعة النفسية هي التي تسربت بالجو التاريخي ، او بتعبير اخر ، ان التناقض كان هو الموضوع الاول في هذا العمل .. ولكنه لم يبد مجرداً ، ولم يكن له ان يبدو مجرداً في العمل الفني .. لان المؤلف لم يقصد الى مسرحية فكرية مجردة او مسرحية يقلب عليها الطابع المجرد كما في اهل الكهف .. وانما وجد المؤلف الحادثة او الاحداث التاريخية ، فتعلق بها ونسج عليها نسجه النفسي الخاص .

من التحرير

* يعتبر التحرير عن عدم تمكنه من نشر كثير من المواد التي تلقاها لهذا العدد ، وفيها ما هو قيم فعلاً ، ويرجو ان تنشر هذه المواد في الاعداد التالية .

* تشكر « الادب » الاديب الفنان الاستاذ شريف الراس الذي أسهم بهذا العدد باهداء المجلة تصديهم الغلاف الجديد لهذا العام .

وانا في هذا لا احت ان اخرج الرواية عن مدارها التاريخي .. ولكني اريد ان ادل على ما وراه في نفس المؤلف وفي اختيار الخميسي لهذه المسرحية وارتضاها .. وسيظل الحادث التاريخي واضحاً ، ولكن النقاش سيظل يدور حول هل كانت هذه الاحداث هي الاصل .. وايهما كان نقطة البداية في نفس المؤلف وفي ذهنه ؟

مهما يكن من شيء فنحن نحس هذا التناقض واضحاً حين نشهد المسرحية .. انه التناقض بين هذه الاجيال الثلاثة ، والجماعات التي وراها .. التناقض الذي كانت تعيش فيه الحياة في فترة ما قبل المعاهدة وما بعدها .. وانه ليظهر في اعمال الابطال وعلى الستهم ، في تصرفاتهم واقوالهم .. وقد كانت الحياة مظهراً خصباً لهذا التناقض، لان هذا الجيل كان يحيا حياة غريبة .. كان معلقاً بين الواقع والمثل ، متارجحاً بين الخنوع والثورة ، مضطرباً بين الاستسلام والتابي ، ضائعاً بين الصحو والسكر ، ينوس بين البلاءة والذكاء ، وبين الشيع والفقر، وبين القصر والكوخ ، وبين الجهل والعلم ، وبين البناء والخراب، وبين الشرف والسرقة ، وبين الامانة والخيانة ... ان كل هذه المظاهر من التناقض وعشرات امثالها كان يتنفس فيها هذا الجيل وكان يختنق بها ايضاً .. بعض الذين كانوا يتنفسون وهمم يقتشون عن المبررات « حسنين » .. وبعضهم كان يتنفس فيه ولكنه كانت تلتهم لعينيه صور الشرف والامانة فيدعي الاستمساك بها وهو غارق الى اذنيه في الخيانة والسرقة « المعلم الش » .. وبعضهم كان يختنق فيه كما كان شأن اسماعيل .

وقد كان لا يد لهذا التناقض الصارخ من ان يتمزق ، وان يخرج من هذا التمزق جيل جديد يحاول ان يرد الامور الى نصابها .

وقد بدا هذا التناقض في اجزاء المسرحية واضحاً .. واضحاً في علاقة ما بين الشخصيات ، وواضحاً في سلوك هذه الشخصيات نفسها . في نطاق ما بين هذه الشخصيات كان هذا التناقض في بيت حسنين ، بينه وبين اخيه اسماعيل ، بينه وبين زوجته ، بينه وبين ابنه . وفي نطاق الشخصية وحدها كان هذا التناقض الذي عبرت عنه مأساة حسنين نفسه ، ومأساة اسماعيل ، ومأساة المعلم الش .

وتجسد هذا التناقض في طائفة من الاعمال في نطاق التأليف ، وفي طائفة من الاشارات والحركات والحوار في نطاق التمثيل ، كلها جديرة بالاشادة بها والتقدير لها .

وانعكس هذا التناقض كذلك في الاسلوب الذي كتب به الحوار وادي به .. بل لعل هذا الاسلوب هو الذي كشف عنه ودل عليه .. فهناك دائماً في اكثر اجزاء الرواية هذا التناقض الذي يبدو في الاشياء (الورقة لل زجاجة الخمرة او للف المواشير - وفتح الزجاجات وفتح البيوت - والمصلحة العامة والمصلحة الخاصة) .. والتناقض الذي يبدو في تجانس الالفاظ (أخ ، لنداء الاخ في ساعة العسرة ، واخ للثائف من الشدة .. وامثلة كثيرة اخرى) .. والتناقض الذي كتب به الحوار وادي به والذي استطاع (المعلم الش) ، في موقف من مواقفه ، ان يعبر عنه ابلغ تعبير حين تحدث عن غاراته في جبل السويس الى الاب « حسنين » والابن ممدوح .. الى جيلين مختلفين متنازعين ، لكل منهما وجهة : وجهة الاب الذي يريد من الفارة سرقة المواشير من المسكرات ، والابن الذي يريد من الفارة زحزحة الانجليز عن هذه - التهمة على الصفحة ٩٨ -

النقد الأدبي

والحياة...

بفهم عبد المحسن الحكيم

من الاجيال القديمة وغير ذلك تجعل من وجود الناقد الواعي ضرورة من الضرورات التي لا يمكن للادب وللحياة العقلية الاستغناء عنها .. ولعلنا لا نبالغ اذا ارجعنا بعض اشكال التأخر في حياتنا الادبية الى عدم وجود ناقد ادبي من ذلك النوع .

والمحوظ انه حيثما يوجد ادب يستوعب طموح الشعب ويساهم في نوعيته ويصور الامه واماله ويرسم له طريق مستقبله ويزين له الحياة ويقوي عراه بها يوجد ناقد على طرازه في سعة المعرفة وشمول التجارب يقرب مفاهيمه الى قرائه ويسر لهم اكتشاف جوانبه الفنية الخاصة والجوانب التي تعمق معرفتهم بالحياة والناس والكون .

وعلى نحو ما تعددت مدارس الادب واختلفت مذاهبه وتنوعت صيغه ومضموناته ظهرت في مجال النقد مذاهب شتى تلتقي وتختلف في فهمها للادب وفي موقفها منه وفي تحميله اعباء من نوع ما ازاء الحياة والناس الذي يظهر بينهم .. وليس بينها احرى بالتقدير في الاتجاه الذي يعتبر النقد مجالا عقليا قائما بذاته .. مستقل الشخصية والملاح و له اعتباره الخاص ووظيفته الهامة بالنسبة الى الادب والى المعرفة والى حياة البلاد الفكرية باجماعها .

وبالنسبة الى ظروفنا فان النقد يواجه عددا من المشاكل التي لا تبدو مواجهتها سهلة خصوصا وان النقد الادبي بمعناه الاصطلاحي لا وجود له في ادبنا .. ولا يظهر من سياق حياتنا الادبية الحاضرة ان مثل هذا الفن على وشك الظهور في الوقت القريب .

وبالنظر الى ان النقد الادبي قد ظفر في مصر ولبنان بعدد من الكتاب ذوي الخبرة والاختصاص بالنقد فانه من الحق ان يتوضح لنا ، بحكم اتصال اكثرنا بآثار هؤلاء موقف النقد من الادب الذي يمارسه ادباؤنا ومن مدارس الادب المعروفة ، ومدى تقبله بنظرية الادب الفني البحث او الادب الذي يجند نفسه لخدمة قضايا الانسان اليومية وحياته الاجتماعية .

والشيء الذي لا نحب ان نغفله هنا هو ما تتعرض اليه اكثر فنون الادب اليوم من ضعف في الصياغة وضعف في القيمة الفنية بسبب من التوسع في فهم نظرية الادب للحياة .. وكان ذلك على الاغلب نتيجة استغلال بعض العناصر الغريبة على الادب لهذا المفهوم وللظروف

تاريخ الادب في العراق منذ اول هذا القرن حتى اليوم بحاجة الى تفسير معمق يربط بين تخلف الادب في مضمونه وشكله وبين تخلف حياتنا العامة في مجالاتها المتعددة .. ولا ريب في وجود علاقة وثيقة بين الادب والحياة .. ولا نعني هنا ما يعنيه القائلون بوجوب رصد الادب نفسه في سبيل الحياة والكفاح ضد الافات المصطنعة التي تعيق انطلاق الشعب نحو مستقبله وحرية وكرامته وهو ما يطلق عليه (الادب للحياة) وانما نعني بالحياة بكونها ظرفا زمانيا ومكانيا ينشأ فيها الادب وتختلف عليه ما تختلف على الحياة نفسها من تيارات وظروف تحوله من حال الى حال ومن صفة الى صفة تناقضها او تتشابه معها في بعض الوجوه .

وباعتبار ان الادب نشاط اجتماعي صرف مهما اختلف بعض ابوابه في التعبير عن ذات الاديبي الوجدانية والانفعالية فانه خاضع لما تخضع له الحياة التي يعاشرها من حوافر التطور والتخلف ودواعي الابداع والركود .

ومن هنا فان كل بحث في الادب العراقي الحديث وتطوره وانتكاسه لا يربط بينه وبين حياتنا العامة وحقيقة الظروف الداخلية والخارجية والتاريخية التي اعطتها شكلها ومظاهرها لا يمكن ان يكون بحثا جديا في باب .

ونحن اذ نؤكد على ارتباط الادب بالحياة على هذا النحو فما ذلك الا لاعتقادنا بان الادب ظاهرة من ظواهر الحياة الاجتماعية يعود وجوده على وجود عدد من البواعث المتصلة باحساس الشعب ووجدانه ، كما ان دراسته من خلال علاقاته بالحياة واستمداده طموحه منها يستوجب ناقدًا يتوفر فيه الاحساس الفني المشبع بالوعي والادراك لاكتشاف علائق الادب العضوية بالحياة وتمثله لحاجاتها واستجابته التلقائية لمثلها واشواقها .. وبالتالي تحميل الحياة ذاتها قدرا من تبعة تخلف الادب في العراق الذي لا ريب فيه .

ومن ثمة تدرك اهمية الناقد الادبي في حياتنا الادبية . وليس عمل الناقد الادبي ، في حقيقته ، محصورا في تفسيره لتاريخ الادب وتلمسه علاقاته بالحياة ونحوها فقط بل ليس عمله في هذا الباب هو احسن ما ينتظر منه ... اذ ان مهمة الناقد بالنسبة الى واقع ادبنا في الوقت الحاضر ورصد نشاطه وتسجيل تياراته ومظاهره ودرس تأثيره بالاداب الانسانية المعاصرة له والاداب التي ورثناها

واقف حياتنا الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام .. واذا استبعدنا من نطاق عملنا التطورات الاخيرة في النقد التي احواله الى موضوع فلسفي او قريب من الفلسفة فاننا نتوقع منه عملا توجيهيا صرفا .. لتشجيع الادب الذي يتناول من خلال ذاتيته الانفعالية قضايا مجتمعتنا ومشاكله الوثيقة العلاقة بحياة الانسان المعاصر في العراق ومستقبله .. وان كل عمل ادبي من هذا النوع واجب الرعاية من قبل الناقد قبل كل شيء .. ويكون عمل الناقد ازاءه ان يشرح خصائصه وطريقته فهمة لموضوعه ومدى ماضيفه الى خبرة الانسان العراقي في طريق الكفاح ضد العدوان والاستعمار والرجعية وفي طريق استعلائه على نفسه .

ان طريقنا اليوم وبخاصة بعد الثورة حافل بالغرائب والبدوات التي يضيق بها الحصر .. بعضها طبيعي تستوجب ظروف التحول من نظام الى نظام وبعضها مصطنع تفرضه علينا قوى عدوانية لاستئصال اخراجنا من الإطار التقليدي الخانع الذي كنا فيه .. وفي هذه الحالة يتعين على الادب بصورة خاصة وبدون اللجوء الى التضحية لعناصره الفنية ان يرصد خلائق الشعب المبدعة وفطرته السليمة ليبحثها على الاستمرار في الكفاح في سبيل انسانية تامة وحرية بناء وثقة بالحياة والمستقبل وبالظفر .

وفي الوقت نفسه يتعين على الناقد الحرص على المفهوم الاجتماعي للادب بتسديد خطواته ، والحدب عليه ، واعطائه قدرا من اهتمامه يفوق مايعطيه لسواه من المفاهيم الادبية .. كما يتعين عليه في مجال الحكم على العمل الادبي ووصف علائقه بالحياة وتقدير قيمه الفنية او توضيح تخلفه في هذه الحالات ان يحاول ربطه بمظاهر التخلف الواقعة في حياتنا العامة ذاتها .. اذ لاشك في ان الادب - باعتباره ظاهرة اجتماعية - يتأثر بما تتأثر به الحياة في العوامل الطبيعية والخارجية ، وان ارتقاءه مرهون حتماً بارتقاء مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية على الخصوص .

عبد المحسن الحكيم

بنفاد

كتابان خطيران

لجان بول سارتر

عارنا في الجزائر

لهنري اليخ

الجلادون

ترجمة عايدة وسهيل ادريس

دار الاداب

الاجتماعية او السياسية التي تتطلبه في بعض الحالات .. مما ادى الى التضحية بالمظهر الفني للادب بحجة التعبير المباشر عن الحياة السياسية والاجتماعية للشعب ... وكانت بواعث اكثرهم لا صلة لها بالناس ولا بالحياة ولا بالفن الادبي على الاطلاق .

وبالقياص الى حياتنا بعد الثورة فان الادب مدعو الى الوقوف بجانب الانسان في العراق يوضح له طريقه في المعترك الذي يخوضه ضد عدد من القوى العدوانية التي ترفع عقيرتها اليوم للدفاع عن المفاهيم الرجعية خدمة للاستعمار وعملائه .. ولا بد ان النقد في مثل هذه الحال يقيس نجاح العمل الادبي بتوفر العناصر الانسانية والشعبية فيه ولكن هذا لا ينبغي ان يغفلنا عن القوميات الاساسية في كل عمل ادبي وهي قدرته على الانفعال بموضوعاته وعرضها عرضا احيائيا صرفا .

ليس من غرضنا في هذه السطور ان نعرض الافاق التي يعيش فيها النقد الادبي المعاصر وعدد مدارسه واخضاعه على يد بعض اعلامه الى توجيهات فلسفية ومعييات اخرى نجدها في الكتب النقدية التي تترجم من الادب الاجنبية الامريكية والانكليزية وغيرهما ... اذ ان حظ هذه الكتب من الحذقة والتمحل اكثر مما تستطيع ان توفره للقاريء والدارس من وسائل فهم الادب ونقده .. ان حركة النقد الادبي بحد ذاتها حركة ضرورية تستلزمها بالدرجة الاولى علاقة القراء بالادب وطبيعة هذه العلاقة التي تتباين بين قاريء وقاريء على حسب كفاءة كل منهما لاستيعاب العمل الادبي والتجاوب معه والانفعال به .. ونحن نعلم انه لا يمكن توحيد موقف الناس من العمل الادبي بسبب من طبيعته الوجدانية وخصائصه الذوقية ... وقد نشأ النقد الادبي لاعطاء الحكم عليه بعض المبررات من وجهة نظر الناقد نفسه .. وعلى الرغم من ان هذه المبررات ظلت، هي الاخرى، موضع اختلاف بين قراء الادب لاعتمادها اعتمادا اساسيا على الذوق وعلى الحاسة الفنية والخبرة العاطفية فانها ايضا وفي حدود معينة ساعدت على تهذيب الاحكام الادبية وانتشالها من ملابس الهوى والاغراض الشخصية غير الفنية . ولكن تطور الحياة الانسانية البالغ في هذا العصر وتغير الاتجاهات والميادين الادبية ووسائل التعبير الفني دفع النقد الادبي الى العمل لجعل نفسه علما او منهجا له اصوله وقواعده وتقنياته الخاصة به .. وقد افسد هذا التطور ، المبالغ به ، طبيعته .. اذ بينما كان مرجعا لفهم الاعمال الادبية اصبح هو بحاجة الى مرجع لفهمه .. وقد شهدنا كثيرا من السخف المحمول اعتباطا على النقد .. ولكن هذا لم يمنع فئات اخرى من ممارسة النقد في مجاله الخاص الذي يحاول تفسير فهم العمل الادبي ومساعدة القاريء على استيعاب خصائص الذاتية الفنية .

اما بالنسبة لنا فاننا ننتظر من النقد عملا اساسيا يفرضه عليه واقع الادب في العراق في الفترة القائمة

من همومنا في النقد ...

بمقام عدنان ابن ذريل

الشعر ، والنثر ، كليهما ، جميعا .. فتجد الناقد الذي من هذا الطراز ، يؤثر نوعا من القريض ، او من القصص ، فيبين محاسنه ، ويظهر مواطن الجمال فيه ، وينافح عنه ، ويدعو اليه ..

هذا النوع من النقد ، في نظري ، صعب الاطمئنان الى احكامه .. انه بالاحرى يوق دعوة ، وصدى لحدود .. فمثلا تجد بعض نقاد القصة اليوم ، او بالاحرى من تصدوا لنقد القصة ، يتحزب للمشكل ، العضل ، المعقد ، والانساني ، على حد تعبيره ، من القصص ، فيعزف عن كل نوع قصصي آخر ، واقعي ، او رمزي ، ناعتا ذلك بالسطحية ، او القصور .. كما تجد بين نقاد الشعر اليوم ، او من يزعمون نقده ، من يتحزب للانماط الحديثة من الشعر ، من حياتية ، او متحررة ، ويعزف عن كل اثر شعري غيرها ، من ملحمي ، او مسرحي .. ناعتا ذلك ايضا بالتكلف ، والافتعال ..

ومن مظاهر النقد الادبي اليوم ، الاخذ بالمنهج العلمي ، ويظن البعض ان الاخذ بالمنهج العلمي في النقد هو ان تكون آلات صماء للقياس ، والتصنيف ، نقرر ، ونسقط ، ونسوا ان النقد الادبي في اساسه عملية تقييم ، وذوق ، وانه حكم بالجودة ، او الرداءة ، بالجمال ، او القبح .. وان معظم ما يقومون به من تقرير ، او تصنيف ، حول الادب ، نفل ، او سقط من المتاع .. ليس من النقد في شيء ..

ان المذاهب الجمالية الكبرى ، كالمبادئ التي وراء الابداع لا تفيد النقد ، كما ان تقصي اسبابها ، وخصائصها في الاثر الادبي لن يخدم قضية النقد .. ان مجال النقد مجال أدق .. انه لا يتعدى مجارة الاديب ، او المنشئ ، في تجربته ، تفهمها ، وتذوقها ، والحكم عليها .. بما لها ، وما عليها ..

ومن مظاهر النقد الادبي اليوم ، الاخذ بالاسباب الاساوية .. فازدهار الادب اليوم دفع بالنقاد الى اعتبار الاسلوب في مجموعه ، في الاثر الادبي ، بدل اعتبار الجملة ، او اللفظة فيه .. وتكاد النظرة اساوية اليوم ان تكون عمل النقد الادبي .. فحديث النقد في الشعر

ما اكثر ما اهمنا النقد الادبي اليوم !. وما اكثر ما تشكينا من افتقاره ، الى الناقد المنصف !. وما اكثر ما التمسنا الحلول لمشكلة النقد والنقاد !.

ولا مراء ان الادب اليوم في ازدهار ، تسري فيه روح بعثنا الجديد ، وتنعكس فيه آمالنا ، واملنا .. فالشعر قد تطور عن ذي قبل ، والنثر يحيا حيوات جديدة ، وكلاهما .. الكثير منهما جيد ، قيم ، ينم عن اصالة ، وتجديد !!

اما النقد الادبي ، الذي يواكب حركات الشعر والنثر ، فما يزال الى اليوم ، دون المستوى المرجو له .. وسيظل كذلك حتى يقبض له التأصيل الدقيق ، الامين .. فقد تطمئن اليوم لقراءة قصة ، او رواية ، وتطمئن كذلك الى سماع قصيدة ، في حين يندر ان تطمئن الى نقد ذلك كله .. لان النقد الى اليوم أمشاج من آراء ، وانطباعات ، وخواطر في مذهب من المذاهب ، او منحى من المناحي ، او اثر من الآثار ..

من مظاهر النقد الادبي الحديث ، ان الابداء ، والمنشئين اليوم يدبجون الصفحات تساو الصفحات ، في اميالهم ، وفنيتهم ، يشرحون فيها تفننهم ، ويبررون لحدودهم على هذا النحو ، او ذاك ، وتجد ذلك عند الشعراء ، والقصاصين ، والروائيين ، والمسرحيين ، على السواء ..

فالتأصيل عند الاديب ، او المنشئ اليوم يكاد ان يطغي على الابداع عنده ، ويكاد ان يفسده .. وكثيرا ما هو بالفعل يربكه .. وكثيرا ما هو يفسد على القارئ ذوقه ، وعلى الناقد احكامه .. ان تراث هذا التأصيل الذي للابداء ، والمنشئين انفسهم ، لا شك قيم ، وهو اليوم في ازدياد .. وان دراسته لا شك ايضا مفيدة .. الا ان علينا ان نظل منه على حذر ، نعرضه بدقة ، ونفنده بأمانة .. انه ارادة المبدعين في ابداعهم ، وفنيتهم في فنهم .. وكثير منه جزئي ، او ذاتي .. في حين النقد الادبي اوسع افقا ، وارحب منطقا ..

ومن مظاهر النقد الادبي اليوم ، ارادة التمذهب ، والدعوة الى لحدود دون آخر .. وقد تجلت ايضا في

والنقد .. وهي دراسات مفيدة ، وتخدم قضية النقد ..
الا ان النقد الادبي شيء اخر يحتاج هو نفسه الى
تأصيل ، ودعم ..

والنقاد اليوم يستقون معاييرهم من مناهل عدة ..
من مظان الاقتباس التي يحاولون اصطناع معاييرها ، ومن
نتاج المبدعين ، وآرائهم في فنيتهم ، ومن ارث البلاغة
العربية ، والتجديد الحديث فيها .. والمذاهب الادبية
اليوم متعددة في التأليف ، والتقييم .. والنظرة الاسلوبية
في النقد تكاد ان تطفئ على كل نظرة اخرى فيه .. وفي
السوق كثير من المذاهب الجمالية ، والعلمية ، فسي
الادب ، والنقد ..

وفي نظري ... سيظل العرب مع الاسلوب ،
ويظلون مع الذوق .. ان المستقبل للبلاغة التي ستحدد،
بتجديدها ، الاصول في بحث الاسلوب ، ونقده . كما
ان المستقبل للموضوعية التي تميز بها الفكر العربي طيلة
عصوره .. وليس بعيدا اليوم الذي نجد فيه النقد الادبي
عندنا موضوعيا ، اسلوبيا ، يقوم على العلم ، وينصف
الذوق ..

عدنان ابن ذريل

دمشق

فتاة في المدينة ..

مجموعة اقاصيص بقلم

محمد ابو العاطي ابو النجا

صدر حديثا

دار الاداب

اليوم ينصب في موضوعه عامة ، ثم في صفات هذا
الشعر ، سبكه ، وأخيلته .. وحديث النقاد في القصة ،
او الرواية ، او المسرحية اليوم كذلك ينصب في سردها ،
وعقدتها ، في اشخاصها وتحليلها ، ثم في ديباجتها ،
والفاظها ..

والمميزات الاسلوبية ترجع الى الاديب ، او المنشئ ،
وطريقته في التفكير ، او التعبير .. وهي لا شك غير
الخصائص التي يميز بها مذهب من المذاهب .. فالتمذهب
انضاء ارادي لزمرة من الادباء ، او المنشئين تحت مبادئ
معينة ، يعملون لها ، وينافحون عنها ، تميز ادبهم بخصائص
عامة ، مشتركة .. في حين الاسلوب طريقة في الكتابة ،
او القريض .. فيها طابع صاحبها في شعوره ، وتخيله ،
وادائه .. وعلى الناقد اليوم تمييز ذلك كله ، التمييز
الدقيق ، الامين ..

وقد نشط كثير من البلاغيين اليوم للتجديد في
البلاغة العربية .. فعمدوا الى القديم ، يستقصونه ،
وينخلونه .. والى الجديد ، يتدارسونه ان في مظان
الاقتباس ، او على النماذج الادبية الحديثة نفسها ..

وقد اقتصرت كتب البلاغة القديمة ، الا فيما ندر ،
على دراسة احوال الجملة ، واللفظة ، كما ان ما ترجم
قديما عن بلاغة القدماء من يونان ، او لاتين ، لم يفا
بالقصد البلاغي عن السلف ، ولم يعصب مطلبيا في بلاغة
العرب ، وقد كانت بلاغة القدماء من اليونان ، او اللاتين ،
اسلوبية .. تعالج اساليب كبرى في مجموعها ، وفنيتها ..
مثل الخطابة ، والتعليم ، او مثل المأساة ، والملهة ،
والمحمة .. ولما لم يكن في تراثنا القديم مثل هذه
الاساليب ، فقد أهملت ، وظل تأثيرها في الفكر البلاغي
محدودا ..

وقد ورثت مظان الاقتباس اليوم ، على تنوعها ،
بلاغة القدماء من اليونان ، واللاتين ، ولم تتوفر لتطورها ،
او التجديد فيها .. اللهم ، الا في جزئيات بسيطة ،
جاءت ثانوية .. في حين كان نصيب الدراسات الجمالية ،
والنقدية عندها ، اكبر .. وذلك منها ، مجارة لتقدم
العلوم ، والبحث العلمي .. ولذلك وجدنا مظان الاقتباس
توفر الدراسات الجمالية ، والنقدية ، على الخصوص
العلمية منها .. وقد اخذنا نشط لمثل هذه الدراسات
نقتفي فيها اثر من سبقنا في بحثها .. ومن هنا هذا
الرصيد العربي الكبير الذي نجده في الدراسات الجمالية
والعلمية ، النفسية والاجتماعية ، في الفن ، والادب ،

الحب والخصب

—تتمة المنشور على الصفحة ٣٦—

الحب ، نراها تستخدم الفاظ المشاعر والشعائر الدينية للتعبير عن مشاعرها فتصيدها الموجهة للعام الجديد تتخذ عنوانا لها « صلاة الى العام الجديد » (١) وتبدأها بقولها :

في يدينا لك اشواق جديده
في ماقبنا « تسابيح » والحنان فريده
سوف نرجيها « قربانين » غناء في يديك
وفي قصيدة « اغنية البجعة » (٢) ، تقول عن الحب :
في الليالي المطرات الدف شدنا حوله
« تعبدا » أقمعه خصب الهوى شعرا وفنا
وعلى أجنحة النشوة « طوفنا به »
« وتعبنا » لدى « محرابه »
« وتلوننا » كم تلونا
« سور » الحب لديه كم عزفنا
اغنيات البهجة الكبرى له

وكذلك قصيدة « الاله الذي مات » (٣) ، فالقطع الاول من القصيدة فضلا عن رمز القصيدة ذاته يمثل اكبر تمثيل امتزاج صور الحب والدين في وجدان الشاعرة :

نحن جئناه لنطوي عنده « سفر الذنوب »
« لنصلي وتنوب »

وبأيدينا له « كفارة » الشعر « وقربان الاغاني »

على اننا نجد في ديوان « اعطنا حبا » بعض التطور في تناول مشاعر الحب ، ظهرت بوارده الاولى في ديوان « وجدتها » في قصيدتي « القيود الغالية » و « لا انفصال » ، وهو اتجاه التأمل في مشاعر الحب الدقيقة واستقصاء خلاتها الخفية ، بعد ان كان التعبير عنها في ديوانها الاول انفجارات عاطفية لافتة جياشة ، لا تستطيع الشاعرة ان تكبح جماحها لتخضعها لتأملها الهاديء المستاني ، بينما قد استطاعت في اتجاهها الجديد ان تحلل بعض مشاعر الحب المعقدة ، وترسم لنا دقائقها الخفية المرهقة ، وفي ديوانها الجديد « اعطنا حبا » نجد لها بضعة قصائد تحاول نفس المحاولة مثل قصيدة « اسطورة الوفاء » التي تسخر فيها او تياس من وجود الوفاء ، وهي في جو هذا اليأس الذي اقتمتها به تجارب الحياة لاثور بل تسلم تسليم من الف الحياة والف مراتها حتى فقدت المرارة طعمها ، حتى لتكاد تغلو القصيدة من الانفعال مما يجعلها اقرب الى السرد النثري :

اسأل مثلك :

أين الوفاء

وماذا عن الاوفياء

وأين هواك القديم

وأين النساء

مئات النساء اللواتي حبيب

وكل امرأة

تظنك ملك يديها

وتحسب حباك وفقا عليها

بينما تحتفظ قصيدتها التأميلية الثانية « الكلمة والتجربة » (٤) بشيء كثير من حرارة الانفعال التي تستجلب الصور الشعرية بل والانسجام الموسيقي ، رغم انها تعالجها بطريقة موضوعية فيها تجريد المعنى العام المستمد من تجارب كثيرة سابقة ، لا خصوصية التجربة المرتبطة بعادته

واحدة معينة ، فتقول عن كلمة الحب :
نسمعها ، نسمعها نفسها
تنساب في لين حريبه
فترعش الغصنة فوق النلال
ويستفيق الجمال
ويستحيل الكون اغنيته

ثم تأتي قصيدتها التأميلية الثالثة « لا مفر » (١) . والشاعرة تصدرها بكلمة ، ثرية هي « لا أؤمن بجبرية تأتينا من الخارج ، وانما الجبرية تكمن في داخل الذات ، هي جزء لا ينفصل عن النفس ، ومن هنا مأساة وجودنا الانساني » . وهذا المضمون هو - كما يرى القارئ - مضمون عميق مأسوي كبير ، يوجد في النفس التي تعيه الوانا من التأمل والصراع . ولكن الشاعرة تناولت هذا الموضوع - الذي يطرح موضوعا لدراما غانية - تناولاً هينا كاد يخلو من الاحساس بوطاة المأساة ، فجاء التعبير عنه فانرا نثريا يكاد يكون خاليا من الصور الوجيهة ، ومن لدغ الصراع :

لو انني رجعت وملء يديه

تجارب عمري وخبرائيه

وما لقتنني الحياة الكبيره

وما علمتني السنون الكثيره

لمدت برغمي لخطائيه

ونفس حماقاتيه

لكنك اواجه نفس المصير

ونفس الضياع

ومثل هذا الموضوع كان خليقا - لكي يأخذ ابعاده الحقيقية ويتمثل تمثلا كاملا بكل جبروته - ان يضمّن في اسطورة او في رمز كلي جامع، ثري عن طريقه الصورة الفنية ، ويتحقق لها الكيان الكامل الصلب المنجز الذي يهز وجداننا ، فالشعر الفكري او التأمل لابد - لكي يعتبر شعرا - من ان يمر اولا بالوجدان وتشحنه العاطفة بحراراتها وبثروة الخيال - الذي أنقذته العاطفة - بصوره المجسمة الخلاقة .

على ان شاعرنا وان كانت قد نجحت نجاحا كبيرا في قصيدتيها التحليليتين اللتين اشرت اليهما في ديوان « وجدتها » فان اتجاهها الحقيقي هو في التعبير العاطفي النطلق انطلاقا مباشرا حرا بطبيعتها التي تكره القيود وتتحدى الجدران . وهي فلما تلجأ الى الرمز ، وان لجأت اليه فلن تجد فيه غموضا كثيرا . ورغم انها نجحت نجاحا رائعا في محاولة في قصيدتها « الصخرة » (٢) ثم « دوامة الغبار » - الا انه ليس اتجاهها الاصيل ، فهي لم تلجأ اليه او الى شيء منه في ديوانها الاخير « اعطنا حبا » الا في ثلاث قصائد : « الاله الذي مات » و « الهزيمة » و « رجوع الى البحر » . وفي هذه القصيدة الاخيرة ترمز الشاعرة بالبحر للقلق والتيه والضياع بل للنكوص بعد ان وجدت الجزيرة التي طالما حلمت بها ليست سوى فخر ملح لا تثبت فيه بذرة الحب . والرمز في هذه القصيدة قد اعطاها عمقا وتجسيدا واعطاها الصورة الكلية الوجيهة بالصورة الجزئية النابضة .

على ان اجمل ما في شعر فدوى هو ذلك الانطلاق العاطفي الجنج الذي ينبض صدقا وحرارة ، وينساب في بساطة وحرية وعدوبة ورقة، ولا اشعر اني قرأت مرة شعر فدوى - حتى قصائدها الحزينة ، الا واحسست بالانتعاش والتفتح والانطلاق ، فكان روحها فراشة تنبسط بالحوية وترتمش خفقاتها وسط روضة مشرقة بالزهور مفعمة بالعصير ثم تمضي تحلق وتحلق وتعلو وتعلو ، حتى تقيب في الاثر وتتحدد بالطلق . وهذا الاثر الذي تبعثه في النفس يوحي به - فضلا عن تدفق مشاعرها ، واطلاقها لها اطلاقا حرا حتى من الاسطورة والرمز - يوحي به كثرة استخدامها لالفاظ « الرعدة » و « الانتفاضة » و « النبضة » و « الايقاظ » و « الاختلاج » و « الرفيف » ، و الزهوة والازهار

(١) من ديوان « اعطنا حبا »

(٢) من ديوان « وجدتها »

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) من ديوان « اعطنا حبا »

الى السيطرة على الشاعر واحكام قيادتها والى الاختفاء خلف الرمز، والى اخفاء التجربة الخاصة خلف المعنى العام الذي يشير اليه ، بينما شعر فدوى شعر ذاتي منطلق لا يطبق الصبر للتصديق والاختفاء ، ولا يطبق كبح الشعور الذاتي لتجسيده في صورة مجسمة تلوح - ظاهريا - منفصلة عن تجربة الشاعر الذاتية الخاصة .

ولا استطيع ان انهي حديثي عن ديوان فدوى الاخير وعسن وسائلها في التعبير دون ان اشير الى قصيدة « غيران » ، فكم فيها من الرقة والحنو كأنما هي ام تحنو على صغيرها تدله :
غيران يا زنبق ! ..

غيران يا كنز امانينا ؟
اذن لمن صفنا اغانينا ؟
لمن منحنا خير مافينا ؟
يا غينا الحبيب يا زنبق

وقد وفقت الشاعرة في التعبير عن هذا الاحساس ، ليس فقط بالتساؤل المستنكر الذي يتردد في رقة بالغة من حين لآخر في ثنايا القصيدة والتي قصرت عن عمد عن باقي الاسطر لتوحي ابعاء دقيقا مرهفا بالحنان الدليل الرقيق الذي يشبه حنان الام فكانني بها تميز حانية عليه وتقول :

غيران يا زنبق ؟

او

ونحن هل نجحد ؟

او

من قال يا زنبق ؟

وما كانت الشاعرة لتستطيع ان توحى لنا ابعاء حيا بهذا الاحساس لو جاءت اسطر القصيدة كلها متساوية الطول .

واخيرا وانا احبي الشاعرة المهفة التي قالت عن نفسها في ديوانها الاول :

لم تك الانما شاجيا على رباب الشوق والصبوة

احب ان اسألها ، اما تخشى ان تكون مواقف الحب ومساائله - في حدود ما يتاح لها من تجربة - قد استفدت في دواوينها السابقة ؟ وانها قد تكون تكررت في بعض القصائد ؟ .. ولئن كانت قد جددت فسي صورها او في طريقة التعبير احيانا اما تخشى ان تجد نفسها تكرر ذاتها مضطرة اخر الامر ؟ لعلني اطعم في ديوانها المقبل ان تجد اهتمامات اخرى وان تروى افافا جديدة حتى نظل دائما نتمتع بفننها المرهف الخلاق .

ملك عبد العزيز

صدر حديثا :

لهات الحياة

مجموعة شعرية وجدانية

للدكتور يوسف عز الدين

دار العلم للملايين

و الطراوة والندوة والوهج والعبير

واذا كان يغلب على ديوانها الاول حدة المشاعر وعنفها واصطناع مايلانها من البحور الطويلة في كثير من الاحيان ، واستخدام الالفاظ التي تحمل قدرا من الجزالة - الا انها لم تلبث في ديوانها التاليين ان مالت اكثر الى الرقة والرهافة التي تلائم المشاعر الجديدة التي تفجرت في ذاتها - مشاعر الامومة الحانية العطية ، كما اصبحت اكثر تصرفا في الاوزان لتلائم في دقة بين مشاعرها وموسيقى نفسها . ولكنها كانت في الحالين حريصة دائما على انتقاء اللفظ الدقيق الانيق المعبر ، فلا تنساق وراء الذاكرة في اجتلاب الفاظ لا ضرورة لها ، اولا تعبر تعبيرا دقيقا عمسا في نفسها .

على ان هناك انجاها جميلا لاحظته في ديوانها الاخير « اعطنا حيا » وهو استخدام بعض الصور التي تحمل سداحة ورهافة ساحرة من مثل ما يستعمل في الشعر الشعبي فيكسبها نضرة والفة تلمس القلب . ففي قصيدة « يزورنا » تقول :

« مدى على الدرب بساطا حرير »

وجدولا من عبير

« يحمل من أهوى الى دارنا »

كما تقول :

يزورنا في الجمعة المقبلة

« وددت لو افرش عيني له »

وددت كم وددت لو في يدي

مملكة الفياء ، لو في يدي

« اشيد من نجومها سلما »

لدارنا

اشيده من اجله حينما

يزورنا »

كذلك استعمالها لكلمة « الله » كما نستعملها في حديثنا اليومي لظهور غاية الإعجاب :

يزورنا في الجمعة المقبلة

الله ! هذا الوعد ما أجمله

او في قصيدة « يوم الثلوج » (١) :

الله ما أحلاه يوم الثلوج !

ولغدوى بعض الصور الكلية التي قد تصل الى مرتبة الرمز الكامل الذي قد يستغرق القصيدة من بدايتها حتى نهايتها كقصيدة « العودة الى البحر » التي اشرت اليها او التي تستغرق جزءا من القصيدة ، مثل قصيدة « هزيمة » (٢) التي تستخدم في الجزء الاوسط منها صورة الجدار رمزا لما قام بين الحبيبين من ظنون وشكوك فقد فرغت منه صورا جزئية تناسبه وتتمشى معه لتكمل بها هيكل الصورة . وقد وفقت الشاعرة في هذه الصورة ، كما وفقت في قصيدة « العودة الى البحر » توفيقا رائعا ، ولكن ما تحذقه فدوى هو الصور الجزئية النابضة بالحرارة والحيوية ، مع اجمل صورها - غير مذكورة في مقتطفاتي السابقة - قولها مثلا :

اسمك ؟

ياطلعة فجر على

تعثري في عتمة الدرب

او قولها :

لهواك كل مواسمي امتلات

وسخت فيض جنى وازهار

لهواك افافي مرصعة

يزهو السنا في صدرها العاري

ذلك ان الرمز الكلي الذي يستغرق القصيدة كلها كثيرا ما يحتاج

(١) (٢) من ديوان « اعطنا حيا »

الواقعية الاشتراكية

— تتمة المنشور على الصفحة ٥٤ —

تجربة ذاتية واخرى موضوعية لدى الاديب والفنان . هناك تجسيرة صادقة — فنيا — فحسب . ولذلك نضع القضية وضعا خاطئا حين نعتقد بان فشلا في حياة توفيق الحكيم في تجاربه الشخصية مع المرأة ، ادى به الى موقفه العدائي منها (٥٠) . اننا — بهذا الاعتقاد — نفغل حقائق موضوعية كثيرة منها ان ذاتية الفنان لا تعتمد على التجربة الشخصية وحدها ، وانما تتبلور من رؤية الاديب للمشكلة ، وواقع المجتمع الذي لم يتمتع جانب كبير من نسلاته بالحرية ، ولم يتمتع جانب مماثل من رجاله بالايمن بهذه الحرية .. وهكذا

ولنفرا هذه الابيات :

مسات زهران وعيناه حياه
فلماذا قرينسي تخشى الحياه

يقول الاستاذ العالم (ان الفارق واضح بين مفهوم هذه الصياغة المتحركة ، وبين مفهوم الصياغة التقريرية الجامدة في قصائد شوقي وحافظ الخاصة بحدثة دنشواي نفسها) (٥١) . ومعنى ذلك ان القضية العامة المشتركة ليست هي السبب فيما كان عليه حافظ وشوقي من جمود وتقريرية ، كما انها ليست السبب فيما اصبح عليه الشاعر الجديد من صياغة حية متحركة . ان السبب هو «مفهوم هذه الصياغة» الذي اختلف بين جيل وجيل تبعالا لاختلاف القدرات الفنية والظروف الخاصة بالمستوى الثقافي لكل مجتمع .

وفي دراسة الاستاذ العالم عن الشعر يؤكد مفهومه السابق لطبيعة العمل الفني بقوله (لقد اخذ الشعر المصري اتجاها جديدا من خلال هذه العملية الكفاحية الجديدة ، اتجاها جديدا في المضمون ، واتجاها جديدا كذلك في الصياغة) (٥٢) . بسببنا لا تزال القوالب القديمة تعيش بينما الى اليوم . « بعض هذه القوالب تتفق دلالاته الاجتماعية — اذا استخدمنا تعبير نفس الاتجاه — مع اهداف رواد الدعوة الواقعية » . وكيف نفسر عندئذ ما نراه ظاهرة بديهية نلاحظها في عدم تطور الاشكال الادبية مع تطور حياتنا الاجتماعية في خطوط موازية حاسمة ؟ . وسوف نعرض على الجواب من سؤال يطرحه الدكتور عبد العظيم انيس : لماذا لا يرى الناس غالبا حياتهم في مرآة الادب الحديث ؟ (٥٣) . وهذه مسلمة خاطئة ما دام الناس يرون انفسهم — على نحو ما — فيما ينتجهم الادباء من فن — مهما كان اتجاههم — لان الفن، كما قلنا ، جزء لا ينفصل مطلقا عن الوجود المادي للعالم . ولكن الدكتور يمهّد بسؤاله ما اثاره فيما بعد حول اهمية وضوح الجذور الاجتماعية لاحداث وعلاقات وشخص العمل الادبي ، فيقول ان المازني لم يوفق في رسم ابراهيم الكاتب لاكتفائه بدراسة هذه الشخصية من الداخل كان لا صلة لها بالاحداث الاجتماعية في البيئة الاجتماعية (٥٤) . ثم ينقل موقفا اخر لشخصية محبوب عبد الدايم في رواية نجيب محفوظ «القاهرة الجديدة» ويتساءل (.. اما لماذا يقف محبوب هذا الموقف فامر لا نعلم نحن عنه شيئا) (٥٥) ثم يهتف لما اسماء بعقريّة الإبداع الفني عند الشرفاوي، مستشهدا بقول انجلز عن الروائي الفرنسي بلزاك « .. حتى فيما يختص بالتفاصيل الاقتصادية تعلمت من اعمال بلزاك اكثر من كل كتب المؤرخين المحترفين والاقتصاديين في ذلك الوقت . (وما اجدرنا ان نقول قولا مشابها عن الشرفاوي ، فانه يعلمنا كثيرا من التفاصيل الاجتماعية والفكرية والسياسية للمجتمع المصري في هذه الحقبة التاريخية) .. » (٥٦) ونسي الكاتب الحرف الاول من عبارة بلزاك —

رواية (كوخ العم توم) هي التي اشعلت نيران الحرب الاهلية بين الزنوج والبيض في جنوب الولايات المتحدة . ان ملايين الاشياء الصغيرة والكبيرة — من بينها هذه الرواية — تفاعلت فيما بينها على نحو غامضة في التعقيد ، فاثرت تلك الحرب ومع هذا يلح السؤال ثانية في صورة جديدة : الا تصبح (كوخ العم توم) رمزا لما يجب ان يكون عليه الفن القيادي . اذ ما الذي احدثته قصص رعاة البقر — مثلا — في تلك الحرب التحررية ؟ . وبالإجابة على هذا السؤال يتحتم ان نعي الفروق النوعية بين الفن ، وبين غيره من ملايين العناصر التي احدثت الحرب ، كما يتحتم ان ندرس صور العلاقة بين هذه العناصر جميعها ، ثم يتحتم ان نبحت في دقة وامعان كيفية الفاعل القائم بينها وبين الفن وحينئذ فقط يحق لنا ان نجيب ما الذي اسهم به (كوخ العم توم) او قصص رعاة البقر في الحرب الاهلية .

اننا اذن نتجاوز الحقيقة اذا قلنا ببساطة ان (الناس في مصر لا يحتاجون الى من يشككهم في الفرق بين الخير والشر ، لان الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير ومعنى الشر) فالعلاقة المتساهلة التعقيد بين اشكال الحياة المتعددة — ومن بينها الفن — تدع من العسر للغاية ان نعين الآثار الخيرة والشريرة للأعمال الفنية ، وان كانت طبيعة هذه الاعمال تعلن مقدما انها ترفض الميزان الاخلاقي لتقومها ، لان هذا الميزان لا ينتسب اليها في المعدن والنوعية .

انها علاقة تلقائية ، تلك التي بين الفن والحياة ، ولكنها ليست علاقة ميكانيكية فنقول (نشأ شعرنا المصري الحديث .. وكما في بدايته كمعارك العلماء ، مفككا حينما كاحتجاجات التجار وتحركات اصحاب الحرف الصغيرة ، قويا عارما — اخيرا — كحركة عربية ، حزبا بالغ الحزن كهذا العصر الذي انتهت اليه) (٥٧) . انها ليست علاقة ميكانيكية فنقول ان ارتباط شعرنا الرواد بالقضايا العامة (هو مصدر ما في صياغتهم التعبيرية من جمود وتقريرية ، ومصدر ما في شعرهم من انعدام للتجربة الشخصية) (٥٨) ذلك ان تعبير الفنان عن القضايا العامة لا يحتم عليه الصياغة التقريرية ، كذلك من قبيل المجازفة تقريرنا بانعدام التجربة الشخصية عند اي فنان ، مهما بلغت قضاياها من التعميم او التجريد ، ومهما بلغت صياغته التعبيرية من التقرير . وربما كان شعر الرواد ضعيفا ريكيا تقريريا ، ولكن هذه الصفات لم تكن نتيجة لضعف الحركة الوطنية « اذ ما الصلة النوعية بين النشطاء الانساني المتمثل في حركة التحرر الوطني وبين النشاط الاخر المتمثل في الفن ؟ » وانما يمكن ان نمود بهذه الصفات الى الاستعداد الفني الهابط عند اولئك الرواد ، والذي كان بدوره نتيجة لانعدام الثقافة الفنية والخبرات الجمالية حينذاك في ظل تغلفنا الحضاري . كما يستحيل ان يكون الارتباط بالقضايا العامة علة الجمود والتقريرية في العمل الادبي ، لان هذه القضايا تكتسب سماتها الذاتية من خصائص الفنان المتفردة . ولا تقتصر ذاتية الفنان على القالب الفني دون مضمونه كما يقال خطأ ، فالاديب الحق — يقول لوفافر — يعبر عن الحقيقة الجوهرية بتعبيره عن ذاته (٥٩) بل يبلغ الفنان ذروة الروعة حين يصل بفرديته اعلى درجات الحيوية والاقناع (٦٠) . وهكذا لا تكون هناك

(٥٠) عبد العظيم انيس — في الثقافة المصرية — (ص ٣٧)

(٥١) في الثقافة المصرية (ص ١٣٦)

(٥٢) المصدر السابق (ص ١٢٤)

(٥٣) المصدر السابق (ص ٣٦)

(٥٤) المصدر السابق (ص ٧٨)

(٥٥) المصدر السابق (ص ١٧٠)

(٥٦) المصدر السابق (ص ١٩٤)

(٥٧) في الثقافة المصرية (ص ٤٠)

(٥٨) محمود العالم — في الثقافة المصرية — (ص ١٠٦)

(٥٩) المصدر السابق (ص ١١١)

(٦٠) كتابه السابق (ص ١١٨)

ولأخذ مثالا في مقدمته المسهية لمجموعة محمد صدقي القصصية السماة بـ (الانفاز) - الصادرة عام ١٩٥٦ - تقع الدراسة في ثلاثين صفحة : الثماني الصفحات الاولى تفسر كيف انبتت الحركة الوطنية ادباء وفنانين من انشاء الطبقة العاملة . وفي الست صفحات التالية تلخيص لقصة حياة المؤلف وكفاحه الوطني . ثم يتحدث الناقد في أربع عشرة صفحة عن (القيم الوطنية والسلامية والكفاحية) في المجموعة . وفي صفحتين اثنتين بعد ذلك تحدث عن (بعض المآخذ البسيطة والهتات الفنية) لا لانها اصابته العمل الفني بسوء ، بل لانها (تكاد تصيب في بعض الاحيان المصنوع الاجتماعي المشرق) (ص ٢٧) . ولربما قيل ان هذا التقسيم ليس ميكانيكيا كما نظن ، وانما هو « التوضيح » ، تماما كطالب الطب الذي يدرس الجسم البشري مجزا الى القلب والرئتين . الخ بينما الجسم البشري لا يتجزأ . اننا نجاذف بحقيقة علمية لو اخذنا بهذا المبدأ . هذه الحقيقة هي اننا عندما نقوم باية مقارنة للشبيه ينبغي ان تكون مقارنة نوعية ، فلا يصح ان نأخذ مثلا من مجال يختلف نوعيا عن مجال بحثنا . فنسيج العمل الفني يختلف عن طبيعة الجسم البشري بحيث تتنفيى المقارنة وتعتذر التشبيه . وسوف يتضح ذلك من التطبيق . فالاستاذ العالم كان يستطيع ان يعثر على كافة العناصر الاجتماعية داخل العمل الادبي لو عرف العمل النقدي بأنه :

- التعرف على العناصر المكونة للعمل الفني ..
- كيفية تكوين هذه العناصر .

■ السبب او الاسباب في نجاح او فشل الوحدة الدينامية بالعمل الفني . لو عرف ذلك لتبين ان العنصر الاجتماعي موجود في العمل الادبي ، وواجب الناقد ان يدرس كيف ادى هذا العنصر والعناصر الباقية الوظيفة الابداعية الخالقة . ولكن الاستاذ العالم كان يبحث عن القيم - لا العناصر - الاجتماعية ، ليتحدث عنها كشيء مستقل ، كشيء يعنيه هو شخصيا في المجال السياسي . حتى عندما لاحظ الالهجة الخطابية في بعض القصص بررها قائلا : (ولعل منشأ هذه الخطابية ، الحماس السياسي الذي يرتعش به وجدان الكاتب) (ص ٥٧) والعلاج ؟ (هو مزيد من النفخ الاجتماعي) (ص ٥٨) . وانحصر البند الاخير من بنود الدراسة النقدية الخاص بـ « فنية » الكاتب في (نهايات بعض القصص التي اقحمت اقحاما على احداثها دون منطق يبرره النسيج الانساني للقصص) (ص ٥٩) .. (فمثلا قصة « البقرة » يموت عم رضوان في نهايتها من كثرة الاكل .. لماذا ؟ .. واي معنى لهذه النهاية ؟) (ص ٦٠) . ورغم ذلك فالمجموعة (تعبر عن مرحلة من مراحل نمو القصة العربية في اتجاهها نحو الواقعية ، وفي حملها لرسالة الانسان والتقدم والسلام) (ص ٦١) .. وهكذا يتحول الحديث عن فنية الكاتب الى النسيج الانساني للقصص ، ومعنى نهاياتها . وبنفس هذا المنهج يختتم نقده لكاتب « الوان من القصة المصرية » (ص ٦١) بعد ان لخصه في نقطتي الوحدة الفنية والدلالة الاجتماعية ، يقول (لو راجعنا ما سبق ان ذكرناه من الوحدة الفنية لاتضح لنا ان ثمة علاقة وثيقة بين الدقة في الصياغة الفنية وبين الدلالة الاجتماعية لهذه القصص . فكلما اقتربت القصة من الشروط الفنية السليمة كلما كانت اكثر استيعابا واشد تعبيراً عما يصطرع في الواقع من مجاهدات واتجاهات) (ص ١٨٧) .

وفي مقاله عن رواية (المصابيح الزرق) للكاتب حنا مينه (ص ٦٢) لخص لنا الرواية في صفحتين ، وافرد الصفحة الباقية للعملية النقدية حيث قسمها الى خمس نقاط ، اربع منها دلالات اجتماعية ، والاخيرة انقلها كما هي: (كان المؤلف يعرض لنا بعض احداثه القرعية بطريقة

حتى هذه - واغفل ما قبل (حتى) حيث يسدي انجاز اعجابه بروعة الفن في اعمال بلزك . ورغم ذلك نجاهل ان صاحب الحديث هو انجلز رجل العلم والفلسفة والتاريخ ، وليس الناقد الادبي . لان النقد الادبي لا يعنيه ما تحتويه الاعمال الفنية من معلومات في التاريخ والفلسفة والمجتمع الا من حيث كونها عناصر داخل العمل الادبي . لان النقد الادبي لا يعنيه ما تحتويه الاعمال الفنية من معلومات في التاريخ والفلسفة والمجتمع الا من حيث كونها عناصر داخل العمل الادبي تتأزر مع غيرها لتكوينه فنيا اما ما يمكن ان تفيد منها في غير مجالات الفن، كاختوائها شيئا في العلوم الاجتماعية، فان الكتب الخاصة بهذه العلوم تكون اكثر وفاء بالفرض من الفن . فالشخصية الروائية او الحدث القصصي لا ينقل آثار المجتمع والتاريخ المعاصرين له حسب التصور الميكانيكي للعمل الفني . الشخصية الروائية - مثلا - تتجسد في العمل الادبي بسماتها الذاتية الجديدة ، والحدث القصصي يتحرك في العمل الادبي بخصائصه النوعية الجديدة ، فلا تصبح وظيفة ايها ان تكون مرآة شديدة الحساسية للواقع المباشر ، وانما تسهم هذه الوظيفة باستقلالها النسبي في تكوين العمل الادبي وتنميته واثرائه ، حينئذ تنقطع بها الصلة التفريرية المباشرة بالواقع في صور جديدة تماما ، تميز الفن عن الطبيعة . ولعل احداث المجتمع والتاريخ تتبلور داخل العمل الفني في صورة احساس ومشاعر وخليجات نفسية معينة ، فتختلف بذلك عن الصورة التي كان عليها الاحساس والشعور والخلجة النفسية قبل انتقالها الى الفن . ولعل هذه الاحساسات السيكلوجية او الاخيلة الذاتية كانت احداثا اجتماعية واحوالا تاريخية في الواقع . وهنا تكمن عملية الخلق الفني . ولتردد ثانية ما قاله الناقد السوفيتي من ان الفنان وهو يحاكي الطبيعة ، انما يخلق حقيقة جديدة ، وبذلك تتفصح مسألة الاختيار في الفن .. انه ليس اختيارا ميكانيكيا ، فنقول ان الفنان يتخير طبقة معينة وموضوعا معينا ، واشخاصا معينين ، ويصنع من هذه جميعا عمله الفني . ان الفنان يتخير عمله الفني كاملا من الاف الاشياء والعناصر والمكونات ، فكسبه بذلك سماته الذاتية الخالقة للحقيقة الجديدة ، والتي بدورها تحقق وجوده الخاص .

في مجال التطبيق

كان بودي - بعد ان استخلصنا ما يدعونه باتجاه الواقعية الاشتراكية في نقدنا الحديث - ان ادرس في مجال التطبيق فروع هذا الاتجاه في البلاد العربية الاخرى . فالكتابات النقدية للدكتور صلاح خالص ومقدمات الدكتور علي سعد ومقالات غالب طعمة ورفيف خوري وحسين مروة وغيرهم خامة تطبيقية لايضاح اصول النظرية لمنهجهم في التفكير النقدي . ولكنني اكتشفت ان اعمال هؤلاء جميعا تدور في فلك واحد ، يدعوننا لدراسة نموذج واحد فقط يمثل الاتجاه خير تمثيل هو الاستاذ محمود امين العالم . اما الدكتور عبد العظيم انيس فلم يكتب في الحقيقة ما يمكن تسميته بالنقد الادبي في حدود اي مفهوم للنقد والفن ، اذ هو يناقش العمل الادبي على انه عمل سياسي محض .

وكتابات الاستاذ العالم تتميز باصالة الفكر النقدي ، وان اختلفت مفاهيمه في الادب والفن عن مفاهيمنا . فهو يعي واجب الناقد على اساس رؤيته الاجتماعية والفنية معا ، ثم يتورط عند التطبيق في الخطا الذي سبق ان نبه بشأنه الفنان الا بسقط فيه ، اذ نجد اعماله النقدية تنقسم بشكل واضح الى :

- تحليل تاريخي للقطاع الاجتماعي او البيئة الانسانية للاديب وادبه .
- ايضاح الدلالات الاجتماعية للاعمال الادبية .
- نتحدث عن القيمة الفنية للعمل الادبي بصورة عامة وفي صيغة احكام .

(٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠) الانفاز - دار سعد مصر للطباعة بالقاهرة (ص ٢٩)

(٦١) صدر عن دار النديم بالقاهرة في يناير سنة ١٩٥٦

(٦٢) مجلة الرسالة الجديدة - عدد ابريل سنة ١٩٥٨

أخبارية وذلك لعدم امتزاج هذه الأحداث امتزاجاً فنياً بالأحداث الرئيسية ، فكان يقول مثلاً « اما ما حدث لعبد المقصود افندي فهذا تفصيله » او عرف فارس تجارب كثيرة هالك بعضها : («ص ٤٥») .

اما دراسته لمسرحية توفيق الحكيم «رحلة الى القاء» (٦٣) فانها حديث طويل بلغ سبع صفحات ونصفاً حول الصراع بين اراء الماديين والمثاليين بصدد اهمية العلم وخطورته في مستقبل البشر . وفي النصف الاخير من الصفحة الثامنة يقول الناقد (وما اجدنا ان نقول كلمة اخيرة سريعة عن البناء الفني لهذه المسرحية) . وينتهي من الكلمة الاخيرة السريعة بانه (يسود المسرحية كلها طابع الدعوة المجردة ، او التلميحات الرمزية السريعة ، وتخلو من النماذج الانسانية الحية ، وهذه نمرة طبيعية لفلسفتها العامة . الا ان المسرحية شأن كل مسرحيات توفيق الحكيم جميعها تكشف عن القدرة الفنية الفائقة التي يتمتع بها توفيق الحكيم في صياغة الحوار المسرحي المركز ، وفي بلورة الافكار وتحديداتها دون ذبول او تفاصيل مخللة) « ص ١١١ » . وبهذه الكلمة الاخيرة السريعة اصدر الناقد احكاماً سريعة مطلقة ، وسقط في التناقض السريع المطلق بين قوله ان المسرحية تقتند الى النماذج الانسانية الحية وبين اعترافه بالقدرة الفنية الفائقة لدى توفيق الحكيم .

وفي مقدمته النقدية المطولة لديوان « اغاني افريقيا » للشاعر محمد الفيتوري ، رأى الشاعر يتطور من ذاتيته الفردية الى علاقاته الاجتماعية المحدودة الى مشكلات وطنه وقضاياه القومية الى مأساة قارنسه (السوداء ، ثم الى قضايا العالم اجمع . ولاحظ هذا التطور يواكب تطوراً اخر للشاعر في مجال ابداعه الفني . فقد ازدادت اصالة الشاعر وقيمته الجمالية رونقا وبهاء - يقول الناقد - مع خروجه من الدائرة الذاتية الضيقة الى رحابة العالم الخارجي . ونحن انتهينا في احدى نقاط البحث الى ان العمل الفني قطعة من ذات الفنان سواء تبلورت في هذا العمل مشكلاته الخاصة او قضايا العامة . ومع ذلك يمكن ان يكون « رصد » الظاهرة صعباً ، بالنسبة للفيتوري ، اي ان تطوره الفني صاحب تطور رؤيته الاجتماعية ، ولكننا لا نوافق الاستاذ محمود العالم ، على ان اتساع الرؤية الاجتماعية عند الشاعر هو الذي ادى الى ازدياد اصالته المبدعة رونقا وبهاء . لاننا نرجح تقدم الامكانيات الفنية لدى الفنان بالتمرس الدائب المستمر على التعبير الفني ، والتوفر على الثقافة الفنية ، والتمثل الواعي لانطباعاتها الجمالية . ولعل الاستاذ الناقد لم ينتبه الى التناقض بين رأيه السابق في الشعراء الرواد وكيف جاء ارتباطهم بالقضايا العامة مصدرها لا في شعرهم من وجود وتقريرة ، وبين رأيه الجديد القائل بان هذه القضايا بعينها عند الفيتوري هي مصدر ما في شعره من اصالة وتقدم في الابداع الفني . ونتيجة حتمية لهذا المنهج في التفكير النقدي ، جاءت اعمال الاستاذ محمود امين العالم متسمة بافتقاد الوحدة الدينامية في العمل النقدي فلا نحس في دراساته النقدية بالنسيج المتكامل الذي لا يتفصل خلاله العمل الادبي الى اقسام للدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية . الخ . ذلك ان تصوره اليكانيكي لطبيعة العمل الفني حدد له مفهومه عن العمل النقدي ، فجاء تقريراً متضمناً لاحكام عامة .

حصار المرحلة

لم يكن لينين هو اول من نادى بالادب والنقد الحزبيين ، فقد سبقه بودلير حين قال « يجب ان يكون النقد حزبياً ، فيصدر عن وجهة نظر حاسمة ، ولكنها تكشف عن اوسع الافاق » (٦٤) وهذا اللون من الحزبية يختلف تماماً عما قصد اليه لينين بقوله : (ينبغي للنشاط الادبي ان يصبح جزءاً من القضية البروليتارية العامة) (٦٥) ولعل

(٦٣) مجلة « الشهر » - عدد يناير - سنة ١٩٥٩ .

(٦٤) Boudlaire, The Portable, (P. 432)

(٦٥) Lenin, Selected Works, vol. IV (P. 527)

هذه الكلمات هي التي تبلورت فيما بعد في تعبير « الواقعية الاشتراكية » التي فرضت تسميتها ارهاباً لا شعورياً غير مقصود ، على الادباء والنقاد الكبار والصغار . فراح الدكتور محمد مندور يدعو منهجه في النقد باسم جديد هو « النقد الايدولوجي » (٦٦) وحاول الاستاذ احسان عبد القدوس ان يكشف الفوارق بين الادب الاشتراكي والادب الشيوعي وجعل من قصته « لا انا » نموذجاً للنوع الاول (٦٧) .

وفي ميدان الابداع الفني كانت قصص الشرفاوي والخميسي وغيرهما امثلة يقدمها نقاد الاتجاه الى الجيل الجديد من الادباء ، فاقبلت اغلب قصص هذا الجيل تعبيراً صادقا عن الازمة ، فلم تكن الا تحقيقات صحفية وعظات متبرية ، ولم تعرف شيئاً اسمه الفن . لماذا ؟ . لان الادباء الشباب ممن ينتهون - في مجال السياسة - الى الاتجاه التقدمي ، دخل في روعهم ان نقد الادب الذين ينتهون الى نفس الاتجاه هم قادتهم الحقيقيون ، في مجال الفن . وجاءت اعمالهم صدى لاراء هؤلاء القادة من جانب ، وتقليداً للنماذج السيئة التي استمدت شهرتها من اتباع اصحابها لذلك الاتجاه السياسي .

اما الجيل الجديد من النقاد والدارسين فقد واكب هذه الدعوة من بدايتها باستجابات متباينة . واطب فريق على احتذاء اصول الدعوة على يدي اسانبتها ، كما نرى في المقدمة الطويلة عن (تطور القصة الامريكية) للكاتب مازن الحسيني ، والتي لم نقد منها الا شيئاً عمن تطور قضية الزوج في المجتمع الامريكي (٦٨) وقال فريق اخر ان « الواقعية ليست مذهباً يفرض على الفنان اتجاهاً جامداً او احكاماً وقواعد مقررة من قبل ، بل هي دليل للانتاج الفني (٦٩) ، وقريب من هذا التعبير ما علق به الاستاذ كمال النجمي عما ينادي به الواقعيون في مصر « من البقاء على السطح والوقوف عند المستوى المباشر للحوادث والاشياء (٧٠) » . وصرخ نجيب سرور في وجه الجيل لكي يبحث عن قيادة جديدة (٧١) . ودعا الاستاذ عبد المحسن طه بدر الى ادب واقعي مخلص « لا يفرض علينا بطولات زائفة » (٧٢) . ومن المفيد ان يستجمل كاتب هذه السطور انه قد تأثر بمقاييس هذا الاتجاه . وما زلت اعاني مشقة كبيرة في احتذاء الفهم الصحيح لطبيعة النقد والفن .

واذن ، فقد احس جيلنا بعمق الازمة ، وان عبر عنها تعبيرات متباينة . غير اننا لا ننسى من حصاد المرحلة كذلك ما اثاره الاتجاه من معارك ادبية بين الاجيال الشابة وجيل الرواد ، كان من نتائجها الاساسية اشتعال حركة فكرية عميقة خصبة ، ما اشد حاجتنا الى مثيلاتها دائماً . وكان من هذه النتائج ايضا ان هيات لنا المعركة نقطة جديدة للانطلاق في ابعائها النقدية . وارتدت في قلوبنا واجبا مقدسا للاحاطة التقييمية الشاملة ، بترائنا القديم والحديث وتراث العالم كله .

وبعد ، فانه عزيز على نفسي ان اقول ما قبلت فسي ظل الظروف الراهنة لبعض من جاء ذكرهم في البحث . وعزائي الوحيد اني - مثلهم - احد طلاب الحقيقة .

غالي شكري

القاهرة

(٦٦) راجع مجلة « الشهر » - عدد يناير سنة ١٩٥٩ .

(٦٧) راجع مجلة « العلوم » البيروتية - عدد يناير سنة ١٩٦٠

(٦٨) راجع كتاب (انت اسود) - دار القديم بالقاهرة - صدر عام ١٩٥٥

(٦٩) انظر مجلة (العالم العربي) - القاهرة - عدد اكتوبر سنة ١٩٥٥

(٧٠) « العالم العربي » - عدد يناير سنة ١٩٥٦

(٧١) راجع مقالة « نحو صف ثالث » بمجلة الاداب - العدد ٦ ، ٧ ، ٨ عام ١٩٥٨

(٧٢) راجع مقالة « نحو ادب واقعي مخلص » بمجلة الشهر ، عدد ٧ عام ١٩٥٨

أزمة النقد العربي

- تنمة المنشور على الصفحة ٧ -

الا اذا كانت في الوقت نفسه معركة انسانية كبرى ، ولا بد بالتالي ان تداخل القيم الانسانية عملنا القومي اليومي ، وان ندرك ان تفتح قوميتنا لا يتأتى الا مع تفتح انساننا العربي ، مع تحريره من كل عبودية ، مع تعبته بالقيم الثقافية والحضارية الحققة . ومثل هذا الربط بين الانطلاقة القومية والتفتح الانساني ، وهو ربط لا تكون بدونه الوثبة القومية جديرة بهذا الاسم ولا تصل بدونه الى غايتها ، تقع على الابداء مسؤولية القيام به ، وتقع على النقاد مسؤولية تذكير الابداء بمعناه وضرورته .

وقد يقال بعد هذا وذاك ان نتاجا واحدا من نتاج الابداء خير من الف نقد ، وان قوله بيبكون الشهيرة « ان تجربة واحدة من تجارب الطبيعة تعدل عندي الف دليل عقلي » تصدق ايضا على ميدان الادب والنقد . قد يقال بتعبير اخر ان الناقد هو القاريء وحده ، وان الناقد طفيلي يريد ان يعيش على نتاج الابداء ، وهو يعجز عن فهم هذا النتاج ، وكثير ما يشوهه ويسيء اليه . فلا نقد اذا ولا نقاد ، بل ادب وابداء ، والحكام هم القراء ، مهما يكن حكمهم فرديا . ذلك ان الادب تجربة شخصية ، وفهمها تجربة شخصية ، ولا بد ان ندع لكل قاريء المجال لتجربة ذاتية يقوم بها مع ما يقرأ ، كما ندع لكل اديب مجال مثل هذه التجربة مع ما يكتب .

وفي هذا القول كل الصيد ، وعنده تكمن المشكلة الحقيقية ، والرد عليه يقودنا الى صلب الموضوع في نظرنا انه يضطرننا الى ان نقول منذ البداية ان أزمة النقد العربي لا ترجع الى كثير من الاسباب العارضة التي تذكر ، وانما ترجع الى مهمة الناقد ما تزال غامضة فائقة غير مستبينة لجمهور المهتمين بالامر . ومرد هذا الغموض في مهمة الناقد الى النقاد انفسهم وما يدركونه من رسالتهم .

ذلك اننا نستطيع ، بشيء من التعميم ان نقسم النقد في البلدان العربية الى ثلاثة انواع اساسية :

الاول نقد يستند الى النقد العفوي ، الى حكم شخصي غامض ، شعاره : هذا يعجبني وذاك لا يعجبني ، وفي مثل هذا النقد نلفي انطباعات شخصية تتجلى في عبارات عامة غائمة تحمل شتى المعاني والتفسيرات ، ويمكن ان تنطبق على انواع كثيرة من الاساليب .

ومثل هذا النقد لا يستمد قيمته في نظر القراء الا من شأن قائله ومكانته الادبية ، وهو في معظم الاحيان نقد يتأثر تأثيرا كبيرا بالعلاقة الشخصية التي بين الناقد والكاتب ، ويلعب فيه استلطاف الناقد للكاتب وتماطفه معه دورا كبيرا مادام قوامه الانطباع الذاتي الشخصي .

ولا حاجة الى بيان تهافت مثل هذا الضرب من النقد رغم شيوعه ، ورغم انه النقد الغالب عندنا ، لاسيما بعد ان تولت مهمة النقد في معظم الاحيان صحافة هزيلة مرتزقة . ولا شك ان مثل هذا النقد يلعب دورا كبيرا في تشكيك الابداء والقراء في قيمة النقد وضرورته .

اما النوع الثاني من النقد السائد عندنا ، فهو النقد الذي

الادب ينبغي ان يملأه النقد وتقصير الادب عن اداء رسالته ينبغي ان يكشف عنه النقد ويعالجه . على اننا نعتقد على العكس ، ان جو الادب في بلادنا خير جو ملائم لمهمة النقد : فالنتاج وفير كثير ، والمحاولات متعددة ، والابداء كلهم يعمرون بتجارب ادبية جديدة نتيجة تمازج الثقافات والتأثر بالادب الاجنبية ، والرغبة في خلق ادب اصيل مبتكر رغبة قائمة بل بتحقيقة في بعض الاحيان . ومع ذلك فصوت النقد صامت ، واصداء الادب فيه خرساء .

وقد يقال غير هذا . قد يقال ان رسالة الادب تأتي في مجتمعنا العربي في المرتبة الثانية ، وان الناس مشغولون عنها برسالة السياسة والاهتمامات السياسية المتصلة بالكيان القومي كله ، وهذا ايضا تفسير ناقص . فالادب العربي ، كاي ادب ، ليس معزولا عن سائر حياة المجتمع العربي ، وهو ليس معزولا عن المعركة القومية والسياسية خاصة . ومنذ سنوات بعيدة قدم الادب رسالة كبرى في هذا المجال ، فعبر عن المشاعر الوطنية والقومية ، وما يزال يجهد كل يوم للربط بين رسالته وحاجات الشعب العربي ، بين مطالبه ومطالب الكيان العربي .

وكثير من ادبائنا الصادقين ، نقلوا الى نفوسهم ومشاعرهم مشاعر مجتمعهم وحاجات امتهم ، وخلقوا من ذلك ادبا قويا يسهم في المعركة الشاملة التي يقوم بها العرب في كل مكان . ولئن كانت الاهتمامات القومية والسياسية تشغل الناس الشاغل في هذه المرحلة التاريخية من حياة مجتمعنا ، فكم حري بهذه الاهتمامات ان تشغل بالادب الذي يعبر عن هذه المشاعر القومية ، وان تعنى بالفكر الذي يريد ان يصون هذه الاهتمامات السياسية ويحميها من الانحراف ؟ ان كل فرد عربي واع يشعر اليوم ان المعركة القومية والسياسية التي تخوضها الامة العربية ، لا تأخذ معناها السليم ولا تتخذ كامل مداها الا اذا صانها الفكر الصادق وقادتها الثقافة الراجعة . ومهمة الابداء الاولى ان يقوموا بهذا الصون وان يضعوا في الحركة القومية العارمة كل ما يريد الفكر من صدق ومحبة واحترام للانسان وتطلع الى قيم انسانية حققة . ومهمة النقاد ان يسهموا في هذا مع الابداء فيكونوا لهم الحافز والحامي . ان رسالة الادب الحققة لا تجد منطلقها الرحيب في وقت من الاوقات كما تجده ايام الانبعاث القومي والنهضة السياسية . . هنالك يقف القلم ليدرك مسؤوليته الكبرى ، ويتململ الحرف ليجد كلمة البناء ، كلمة الامة . وهنالك تعظم مسؤولية نقد الحرف للحرف واستجواب الكلمة للكلمة . ونحن اليوم هناك حيث ينتظر مجتمعنا المنطلق قوله الفكر الصادق وصرامة النقد المؤمن .

ان معركتنا القومية الكبرى ، لن تصل الى مستقرها

يجعل مهمته التحليل والشرح ، دون أن يشتمل ذلك التحليل على تقويم حقيقي . ومثل هذا الضرب من النقد ، يدع غالبا النتاج الذي لم تعرف قيمته بعد ، ويكتفي بتحليل النتاج الذي اشتهر وعرف ، ويجعل مهمته الاولى تحليل ما في هذا النتاج من قيم ومعاني ، دون أن يحاول اي تقويم ونقد . انه بتعبير آخر ضرب من « الرصف الحي » لكبريات المؤلفات الادبية ، او حواشي موشاة مطرزة على الكتب القيمة ، او ضرب من « المغامرات التي تقوم بها النفس وسط امهات المؤلفات الادبية » على حد تعبير اناتول فرانس ، ومثل هذا النوع من النقد هو الذي دعت اليه مثل « مدام دوستايل » في فرنسا ، ومثل الشاعر الفرنسي « هوفو » حين انكر على الناقد حق مناقشة العبقرية ومجادلتها . والى هذا الضرب من النقد يلجأ نقادنا اليوم حين يتحدثون عن نتاج كبار الادباء ، وحين ينقلون خاصه النتاج العالمي الشهير .

وواضح ان مثل هذه المهمة لا يمكن ان تكون مهمة النقد الحقيقي ، فالناقد لا يجوز ان يكرس عمل الادباء وبياركه ، بل عليه ان يكتشفه حقا ويجلوه . ومثل هذا الناقد الذي يسير في ركاب الابداع ، لرائع الذي اجمع عليه الناس ، لا يستطيع ان يسهم في معركة الادب ، لان هذه المعركة تحتاج دوما الى من يدفع بها الى امام عن طريق تقويم لها يجعلها تتجاوز ذاتها ، ومن بدهي الامر ان لا نقد بلا تقويم .

والنوع الثالث من النقد الذي بدأ يشيع في بلادنا منذ امد ليس ببعيد ، هو النقد الذي يريد ان يتجاوز حدود الادب الخالص ، ليدخل في اطار التحليل الفلسفي او النفسي او الاجتماعي او الخلفي . وكلنا يعلم ذلك الطراز من النقد الذي تأثر بالدراسات الاجنبية ، فأخذ يعنى بتحليل المؤلفات تحليلا يستند الى حقائق علم النفس او حقائق التحليل النفسي او معطيات علم الاجتماع او قواعد الاخلاق او مبادئ الفلسفة .

ولا شك ان مثل هذا الضرب من النقد محاولة جديده اكثر من النوعين السابقين ، فهو يخضع النتاج الادبي اولا لبعض القواعد ، مجتنباً بذلك افات النوع الاول من النقد نعني الحكم العفوي الذاتي الذي لا يستند الى مقياس واضح ومعياري مقرر . وهو ثانيا لا يكتفي بان يصف النتاج الادبي ويستعرض ما فيه ، بل يجاوز ذلك الى النبش في اعماقه ، الى العوامل الخفية التي ولدته ، الى ربطه بصاحبه وربط صاحبه بالعوامل التي اثرت في تكوينه .

غير ان الناقد الدائن بمثل هذه النزعة لا يستطيع ان يرى النتاج الادبي الا من زاوية واحدة ، هي زاوية المذهب الذي يأخذ به . وهو لا يستطيع بالتالي ان يطل على المؤلف الادبي الاطلالة الشاملة التي لا بد منها لكمال النقد . بل هو يحاول في معظم الاحيان ان يرى في المؤلف افكاره هو ومذهبه هو او نقيض تلك الافكار وذلك المذهب . وكثيرا ما يحمل الآثار الادبية ما ليس فيها ويقسرها على ان تدخل في قالب مذهبه الذي يريده . ويكفي للدلالة على هذا ان نذكر بعض ضروب النقد الادبي التي قدمها « فرويد »

صاحب مدرسة التحليل النفسي ، او التي قدمها « ماركس » فيلسوف المادية الجدلية . فهل ندرك حقا معنى انصار بودلير اذا ذكرنا انها اعتراف بعقدة أبوية لديه ؟ وهل نزداد وعيا لنفس هوفو اذا قلنا انه وليد عقدة قتل الاب ؟ هل ندرك روعة كتابات دوستوفسكي اذا قلنا انه كان مصابا بمس الاغتصاب ، كما كان تولستوي مصابا بالانرجسية ؟ كذلك هل يكفي في تقويم آثار « فلوير » و « موباسان » ان نقول انهما كاتبان بورجوازيان كما اراد ماركس ؟

ان الناقد الحق لا يستطيع ان يستغني عن نظرة شاملة الى الادب ككل ، ولا يجوز ان يحكم الا من خلال مثل هذه النظرة الشاملة . والنقد المذهبي المستند الى نزعة نفسية او فلسفية او اجتماعية ، يضل طريق النقد ان خيل اليه انه يصيب بنقده كل ما في الاثر الادبي . اما ان اتخذنا من مثل هذا النقد وسيلة من بين الوسائل التي تؤدي الى فهم الاثر الادبي وتقويمه ، فعند ذلك يحتل مكانته الغالية في ميدان النقد الصحيح .

هكذا اذا نظرنا الى النقد في البلدان العربية هذه النظرة المجملية ، استبان لنا ان هذا النقد بانواعه الثلاثة الكبرى ، لا يطمئن حاجات النقد الحقيقي ، ويظل مقصرا عن العناية التي وجد من اجلها النقد ، ومن هنا كانت الشكوك فيه ، ومن هنا نراه بعيدا عن ان يحتل المكانة التي تنتظر منه . ويبقى ان نسائل اخيرا ما هو اذن النقد الصحيح الذي من شأنه ان يعيد للنقد قيمته ومكانته ؟

وعسير علينا في مثل هذا المقام ان نجيب على مثل هذا التساؤل جوابا كاملا . وحسبنا ان نتحدث عن اهم معالم مثل هذا النقد المرجو .

ان الازمة الكبرى في النقد ، حتى في البلاد الاجنبية ، ترجع قبل اي شيء اخر ، الى ذاتية النقد ، ومما يخلق الارتباك في الحكم على شأن النقد ارتباك النقد نفسه في احكامه وتباين ما يعطيه من نتائج . وهذا التباين في احكام النقد يبلغ من التباعد احيانا حد التناقض كما نعلم . فكان النقد يفتقد اذن مقاييس مشتركة او الحد الأدنى من المعايير الموضوعية الثابتة التي يستند اليها ، وكأنه بسبب ذلك ذاتية مطلقة يتساوى لديها الوجود والعدم .

والمسألة دون شك عسيرة عميقة . انها في حقيقتها ترجع الى مسألة كبرى هي قدرة الذات على ان تحكم على ذات اخرى . غير ان هذا كله لا يعدو ان يشير الى ان ثمة مشكلة ينبغي حلها ، ولا يعني بحال من الاحوال ، كما قد يخيل ، ان المشكلة غير قابلة لان تحل ، ولا يجوز ان تنتهي من تقرير هذه المشكلة الى موقف اشبه بموقف النوع الثاني من النقاد ، نعني الى القول بان الفن لم يخلق ليحكم عليه ولينقد ولكنه خلق ليؤخذ ويشاهد ، لنكون متفرجين سلبين على عملية الخلق والابداع فيه ، فمثل هذه النظرة تعني في اعماقها الفوضى الادبية المطلقة . انها تقترب مما ذهب اليه انصار الادب الرومانتيكي في فرنسا ، كرد فعل على اصحاب النزعة الكلاسيكية ، حين قالوا ان كل شيء ممكن ومباح في الادب ، وان ليس ثمة حدود ولا قيود

تقص جناحي الاديب .

ان تقرير المشكلة ينبغي ان تكون نتيجته على العكس ،
القناعة بان النقد لا يمكن ان يستقيم ، وان الادب لا يمكن
ان يحيا ، الا اذا ادركنا ان للعمل الادبي قواعده الفنية
واصوله الجمالية واهدافه الفلسفية ، وان علينا ان نمهد
لوضع هذه القواعد وتلك الاصول .

لقد كانت للادب الكلاسيكي الفرنسي اصوله . ورغم ان
تلك الاصول لم تكن اصولا سليمة ، وكانت جملة قاسية ،
فانها ساعدت مع ذلك على خدمة الادب والنقد ، واسهمت
في توكيد المعنى الاساسي للخلق الادبي ، نعتي كون هذا
الخلق موهبة وصناعة في آن واحد ، او موهبة صنعا
بتعبير اصح ، ومهما يكن من سذاجة تلك القواعد ، يظل
من الهام ان وراءها ايمانا اساسيا بان ثمة شيئا انسانيا
جوهريا على الادب ان يعبر عنه متبعا قواعد تضمن تعريف
الجمال تعريفا ثابتا شاملا .

كذلك حاول النقاد العرب قديما ان يضعوا مثل هذه
المقاييس للعمل الادبي ، وقد تكون هذه المقاييس شكلية
صورية تغلب المبنى على المعنى ، ولكنها على اية حال لم
تدع الادب بلا اطر ومعايير .

ونحن اليوم مدعوون الى رسم هذه المعايير للعمل الادبي
وللابداع الفني . ولا شك ان عملنا هذا اصبح يسيرا الى
حد بعيد بعد ان وجدت دراسات ادبية وجمالية واسعة .
وبعد ان حاول علم الجمال ان يضع مقاييس موضوعية
للائثار الادبية والفنية .

ويزداد ادراكنا لاهمية هذه المقاييس اذا ذكرنا ان النقد
في اعماقه ادراك لقيمة وتوجيه نحو هذه القيمة ، ولا سبيل
الى ادراك قيم الاشياء دون ما تدارس لمراتبها ، ودون
مباحث في اسسها .

ان مهمة الناقد كما قلنا ونقول ان يجعل من العمل
الادبي عملا متجددا متقدما دوما عن طريق مايقذفه امامه
من قيم . ولا بد للنقد ، اذا اراد فعلا ان يدفع عجلة
الادب الى امام ان يملك منظومة من القيم الادبية الشاملة ،
التي تلتقي فيها النظرة الفنية بالحقيقة الفكرية والفلسفية .
فمثل هذه المنظومة التي يطل الناقد من خلالها على
معنى الاشياء ، على كنه الجمال وجوهر الحقيقة ، هي
التي تجعل منه قائدا يحرض الاديب دوما على تجاوز
ذاته في سبيل الوصول الى اسمى ما يستطيعه من قيم
الحق والجمال ، ان رسالة الناقد ان يصل بالاديب الى
اقصى ما يستطيعه من تفتح على قيم الوجود ، ولا يتم
له ذلك الا اذا ادرك هو اولا هذه القيم ووعى مراتبها
ورسم وسائل بلوغها .

وادبنا العربي احوج ما يكون الى مثل هذا النوع من
النقد ، والبحران الذي هو فيه لا يخرج منه الا نقد مزود
بمقاييس قادرة على ان تدخله في اطر تمسك بوجوده
وتقيه من الضياع .

ولا نعني بهذا ان بعض المحاولات لوضع اسس موضوعية

للقند الادبي لم تتم في بلادنا . فثمة تجارب في هذا الباب ،
غير انها ماتزال في بدايتها ، وما تزال بعيدة عن ان تفيده
فائدة عميقة من نتائج الدراسات الجمالية والادبية التي
تمت في العالم .

يضاف الى هذا ان مثل هذه المحاولات ، على قلتها
وتقصيرها عن كامل المدى المطلوب ، ماتزال تعيش في
معظم الاحيان في معزل عن حركة النقد الادبي ، وتدارسها
وتداولها لم يسيرا بعد ، وما يزال النقاد الفعليون في واد
وهذه الدراسات في واد آخر .

على ان جوهر الامر ان الاسس الموضوعية المرجسوة ،
ينبغي ان تسقى من نظرة شاملة الى قيم وجودنا وحياتنا ،
وينبغي بالتالي ان يصحبها جلاء متصل لمعاني هذا
الوجود ومستلزماته . ومن هنا كان نمو النقد الادبي ونمو
النظرية النقدية الموضوعية وتبطين اوثق الارتباط بنمو
فلسفتنا ونظرتنا الى الكون والاشياء .

ان النقدي معناه العميق يعني تحقيق قيم الحياة ومعنى
الوجود الصحيح في النتاج الادبي ، ولا يتم ذلك الا اذا
ارتبطت قواعد الفن الجمالي بالمادى والنظرات الفلسفية
التي توجه حياتنا وترشد سلوكنا .

ان كاتبنا كسارتر لا يخطيء حين يقول في « ماهو الادب »
ان الناثر يكتب ليقول شيئا ، وان على الناقد ان يجلو ما
اراد الناثر ان يقوله ، اي ان يحكم على العمل الادبي من
خلال قيمته الفلسفية والخلقية . فالناثر عنده « انسان
اختر طرازا معيناً من العمل ، يمكن ان ندعوه باسم العمل
عن طريق الكشف ، فمن المشروع ان ننظر عليه هذا
السؤال . اي مظهر من الكون تريد ان تكشف ، واي تغيير
تريد ان تحدثه في الكون بواسطة هذا الكشف ؟ فالكاتب
« المترجم » يعرف ان القول فعل ، ويعرف ان الكشف
يعني التغيير ، واننا لانستطيع ان نكشف مالم نهدف
ان نغير » .

وهكذا نخلص في نهاية الامر الى ان الموقف النقدي
الصحيح هو الموقف الذي يجمع محاولتين في آن واحد :
الاولى تطبيق مجموعة من القواعد الجمالية الموضوعية جهد
المستطاع ، والثانية ربط القيم الجمالية التي يكشفها في
النتاج الادبي بالقيم المثلى في الحياة ، بقيم الحق والخير ،
بالقيم الفلسفية والخلقية . والمحاولتان كما قلنا ليستا
منفصلتين او متعاقبتين ، انهما متحدتان ، بمعنى ان القواعد
الجمالية لا بد ان تستمد شأنها من القيم الفلسفية والخلقية
التي تذوقها وتتأق في عرضها ، ايمانا منها بها . وبمعنى
ان القيم الفلسفية والخلقية حين تهز نفس الكاتب لا بد
ان تنقلب في تربته الادبية الفنية الى قيم جمالية انفعالية .
ان الحق والجمال لا ينفصلان ، والجمال ليس سوى القيم
التي يؤمن بها المرء ، حين تتجه بفضل الانفعال الى ان تفتح
في ابداع فني وادبي ، ان افلاطون كان على حق حين قرر
ان الجميل والخير لا يفترقان .

عبد الله عبد الدائم

دمشق

عزبة بيانوتي

— تنمة المنشور على الصفحة ٨٣ —

قرارات وغايات .. ولكنه كان — بصفائه — يحس أن الأرض التي يشي عليها ليست دمة ولا طرية ، كأنما تحتها فحيح أفعى أو حركة عقرب .. ولذلك انطلق ذات مرة يقول ببساطة (أنا مش فاهم .. فيه ايه !) .. ان هذا الجيل الجديد يعبر عن الصفاء ولا يعبر عن الإدراك العميق ، ويمثل العفوية ولا يمثل التجربة ، ويستطيع أن يبلغ غاياته وسف الاغلام الكثيرة التي توشك أن تنفجر تحت قدميه .. وأنه ليتساوون باخلاص مع كل المواطنين لأنه يفترض فيهم الخير جميعا ثم لا ينقذه من انحراف بعض هؤلاء المواطنين إلا رعاية الله له ، وقدره في أن يسلم اليه امر الوطن .

مهما يكن من شأن عنصر التبرير في المسرحية ، فإن التناقض يظل الركيزة الأولى التي لا تغنيها هذه المبررات بمقدار ما تكشفها وتدل عليها .

٥ — ماذا تجسد عزبة بيانوتي ؟

بقيت كلمة قصيرة أحب أن أقولها عن عزبة بيانوتي نفسها .. ان هذه العزبة التي بناها حسين وأفنى في سبيلها جهده وقواه واهدر كرامته ، تجسيد رائع لكل مطامع الجيل المنحرف الذي ألتهه المادة وخرجت به من ثورة سنة ١٩١٩ إلى النقيض .. إلى التعاون مع الانجليز ، وسميت تفكيره ، وشوحت في ذهنه كل المنطق الفكري ، وفي حيلانه كذلك كل المنطق النفسي السليم .. صرفته عن زوجته الحسنة وحبيت اليه ، في بعض المواقف السريعة ، حركات خادمته .. وفي القدر الضئيل من الالتفات إلى النساء ، في لحظات عابرة ، أعطى «حسين» في المسرحية خادمته أكثر مما أعطى زوجته فكان ذلك تمهيدا لهذا الانحراف النفسي الذي كانت العزبة ، بهمومها وديونها وانفالتها سببا فيه .

وصحيح أن العزبة لم تظهر على المسرح ، وما كان لها إلا بأسلوب من اساليب الإخراج التي لا تتسع لها ، فيما يبدو ، ثروة فرقة عسبد الرحمن الخميسي وقدره مسرحه المستعار .. ولكنها كانت دائما في اذهاننا ومنا .. لأنها كانت في كل شيء ووراء كل شيء من تصرفات هؤلاء الممثلين .. وكانت بخاصة على لسان « حسين » وفي ذهنه ، في عقله وقلبه ، في حياته الداخلية وفي حياته الخارجية .. لم تخف أبدا عن الساحة الخلفية للمسرح ، وإنما كانت تبدو لأعيننا في البعد الرابع ، ولم يستطع شيء أن يغطيها .. كان أملها الحياة لحسين وأزمته الموت له ، كان يعيش بها ، ولها ، فإذا أوشك أن ينقطع حبل قلبه ذكرها فعاش .. كانت حياته المادية وموته المعنوي ، وكانت جماع نشاطه في الحياة وجماع انحرافاته .. كان قيامها ابدا بموت حيله واحراقها ابدا بحياة الجيل الجديد .. ان العزبة هي تجسيد مادي لكل هذه المطامع والانحرافات .. افكانت تسمية للرواية بها واختيار اسم « بيانوتي » لها تعبيرا يجعل هذين القطبين الكبيرين في حياة الاقليم المصري قبل ثورة ١٩٥٢ .. الأجانب من ناحية والمطامع المادية الشرهة من ناحية أخرى .. أكانت لفظتا « عزبة » و « بيانوتي » تركيزا لهذا الواقع !

٦ — المرأة ، والجيل في المسرحية

وبعد ، فقد كنت أتمنى أن اتحدث عن ناحيتين أخريين من هذه المسرحية : عن المرأة فيها وعن الجيل الجديد ، جيل « الاولاد » . ولكني أشعر أن الحديث قد طال من نحو .. وأن المرأة لم تكن على بال المؤلف (في حدود النص الذي سمعناه في المسرحية) ولا على بال المخرج في كثير ..

ان القدر الذي احتاجت اليه المسرحية من (المرأة) استطاعت أن توفى فيه ، وأن تكفي به .. استطاعت زوجة حسين — إلى جانب خادمته في بيته وابنة أخيه وزوجة المعلم ألش — أن تعطي المسرحية

المسكرات ونرويعهم .. كان ابن البلد (ألش) أشد ما كان براعة حين مثل هذا التناقض في الحوار وفي الاداء .. فقد كان له من لفته المنطوقة ذاتها ، ومن اللغة الأخرى لغة التمثيل لغة العين والحاجب واليد ، ومن اللغة الثالثة لغة الإيحاء والأغراء والتأثير — كان له من هذه اللغات الثلاث رصيد ضخم .. وفق فيه — في موقف حذر دقيق كهذا الموقف الذي كان فيه الأب والابن ينتظر انباء القارة — إلى أن يطمئن كلا منهما عن غايته ، وأن يشير إلى انتصاراته .. ان طعن الأعداء وسرقة المواسير — على التناقض البعيد العنيف بينهما — كانا يتلاقيان في لفته وتمثيلة أحسن تلاق .

٤ — مبررات هذا التناقض

اني حين أشير إلى هذا التناقض كمركز نفسي أساسي لهذا العمل الفني أجد أن مظاهره أكثر من أن تعد .. ولكني أحب أن أذكر أنه هو الذي ينعكس في اختلاط الأمور على الجيل المتقدم ، جيل ما قبل المعاهدة وما بعدها .. سواء منه الجيل الذي يقف في القمة «حسين» أو يزحف على الأرض « المعلم ألش وعصابته » .. أنهم سواء في هذا التناقض .. وليس يستر أو يغطي محاولات التبرير التي قام بها حسين ، فقد كانت هذه المحاولات قصيرة ، إذا سترت الرأس كشفت القدمين ، وإذا غطت القدمين عرت الرأس .. ولهذا لم يكن لمنطق الاستعمار مكان ما إذ كان منطقا متهاوتا .. ان هذا الاستعمار الذي كان يقول على لسان حسين أننا بحاجة إلى علماء لا إلى ثأرين .. والذي كان يقول ان التلاميذ يجب ان يصرفوا عن السياسة ، والذي كان يقول ان الانجليز لا يقبلون — لفي هزيمته في تمزق حسين بقلبه .. اعني بفؤاده .. وفي قيادة الجيل الجديد ومبادئه — وفي اجلاء الاستعمار وطرده .

هذه التبريرات التي كانت تحاول ان تكون « عاقلة » ، يقابلها تبريرات أخرى لهذا التناقض .. ولكنها تبريرات ساذجة بريئة لا تأتي هذه المرة على لسان الطبقة العليا في المجتمع على لسان (حسين) ، وإنما تأتي على لسان الطبقة الأخرى ، على لسان (المعلم ألش) الذي ألف ببساطة وسر بين الشرف وبين الخيانة ، بين اللصووية وبين الجهاد ، بل ألف بين السرقة وبين الفئام في لحظة من لحظات المسرحية كانت موفقة كل التوفيق .

ولكن التناقض لا تنهض له هذه البررات ، ولم يكن بد من أن تتمزق الشرنقة عن ولادة فراشة جديدة .. عن ولادة الجيل الذي مثله « ممدوح » والذي عبر عنه الجيل السابق له بلفظة لها في اللهجة المصرية وفي بعض مجتمعاتها التي أعرفها ، في مجتمعات السياسة وفي مجتمعات الجامعة إبحاء غريب ، فيه من الحنان أكثر مما فيه من النقد — هي لفظة « الاولاد » .

ان « الاولاد » الذين ظهروا على مسرح الحياة كما ظهر ممدوح ورفاقه على المسرح هم الذين كشفوا زيف الجيل ، ودلوا على تناقضه بعفويتهم .. لم يصلوا إلى ذلك عن تعوق وفلسفة ودراصة ، ولم يأتوا من وراء البحر ، ولم ينزلوا من السماء ، ولم يصلوا كخبراء يدرسون ويعتقدون ويقررون ثم يخرجون ليشرحوا إلى الزيف والتناقض .. وإنما احسوه احساسا عفويا ، وعبروا عنه أحيانا من وراء ادراك غامض .. ان « ممدوح » احس في الجو الذي يعيش فيه قريبا من المعركة براحة غريبة ، ولكنه لم يستطع أن يتبينها .. كان ينظر إلى أبيه ، وكان يرى المعلم ألش ، وكان يسمع عنه اسماعيل السكير ، وكان له مع زملائه

ان هؤلاء « الاولاد » يحتاجون الى اكثر من هذا الحيز القصير الذي بقي لهم .

★

تمنيت لو كانت صلتني بالتمثيل اشد واقوى .. اذن لاستطعت ان اقول شيئاً عن الممثلين .. ولكن حظي من ذلك لا يحول بيني وبين ان الاحظ دور المهندس « او الباشمهندس » دور ضعيف .. وان احسدا لا يتصور ان يكون « الباشمهندس » بمثل هذه التفاهة والبساطة ، بحيث يعطي المخطط الذي أنفق فيه ليله ونهاره للرجل السكر الذي تفوح منه رائحة الخمر بكل هذا اليسر وهذه السهولة اتراني اريد ان اقول شيئاً عن المسرح ايضا ؟ عن « الديكور » الذي لم يتغير طيلة الفصول ؟

★

لقد كانت حلوة هذه الليلة التي قضيتها اشهد عزبة « بيانوتي » على قلق المقعد وضيقه .. كانت غنية ، مسرحية ، وتمثيلا ، ورفقة ايضا .. كانت غنية رغم كل الفقر الذي تعيش فيه فرقة الخميسي فيما يبدو .. ولكن ليست هذه المجموعة الناشئة من مثليها - واكثرهم في طراوة العمر - تعبيرا عن الجيل الجديد ؟ .. تعبيرا عن هؤلاء « الاولاد » في الحياة الفنية ؟

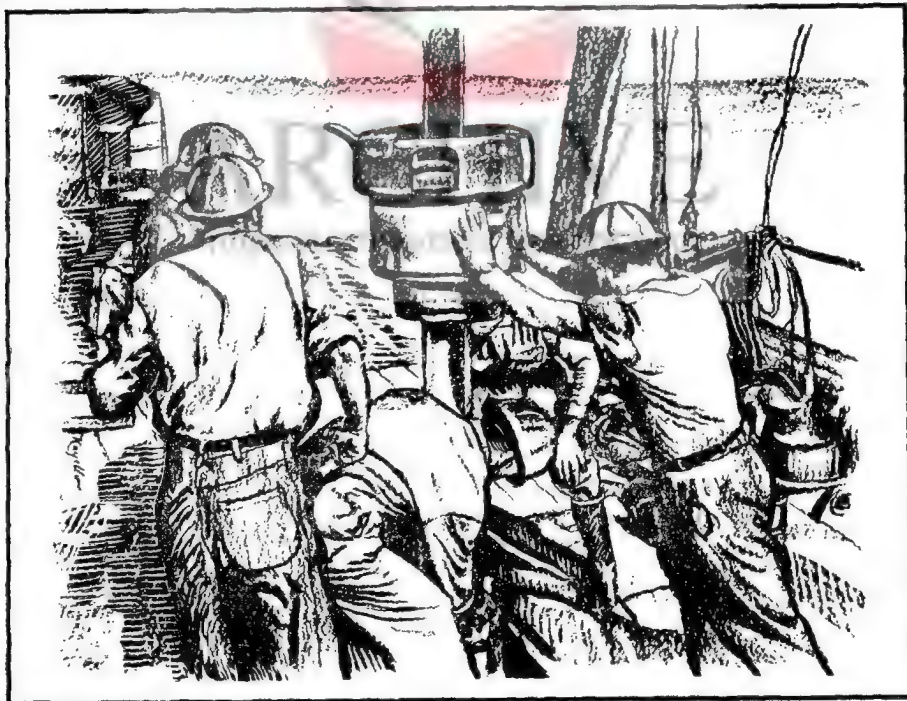
شكري فيصل

من ذلك ما تحتاج اليه ، دون تبذل او اغراق او الحاح .. اذا استثنينا الصراخ المتصل لامرأة المعلم ألس .. انها كانت بقدر ما يجب ان يكون الملح في الطعام عند ذوي الاذواق المعتدلة .

اما « الاولاد » ، سسواء اولاد الجامعة ، او الاولاد الاخرون ، اولاد البلد .. الذين ياكلون الحجر ، هؤلاء الذين هم « انصح من العفاريت الزرق » فان لهم حديثا اخر كنت أطمع ان اقله ، وان اتحدث عن الاعباء التي القتها المسرحية عليهم ، والمهمات التي نذبتها لهم ، ووجه الحياة التي ارادت لهم ان يفروه .. ولكنهم لم يفلسوا ، ولم ينحرفوا ، ولم يتمزقوا .. كانت مهمتهم فوق طاقتهم ، وشوطهم ابعد من قدرتهم ، وواقعهم اقسى من عضلاتهم ، ولكنهم مضوا .. انتصروا على الانحراف والتناقض والتمزق ، واستطاعوا ان يكشفوا عن الافق الجديد للحياة الجديدة حين شقوا هذا الافق في السويس والاسماعيلية بايمانهم وبنادقهم .

لقد سكن هؤلاء الاولاد عزبة « بيانوتي » وتركوها تحترق .. ان ذلك هو بالضبط التعبير عن دورهم .. وجدوا في وسط الظلام ، واستطاعوا ان يخرجوا منه .. ان النار التي احرقت العزبة هي التي انت على الاستعمار القديم ، وهي القوة التي هدمته وبشرت بالحياة الجديدة وعملت لها .. وكان زواج « حسنية » من « ممدوح » هو التجسيد المادي لهذا الظفر ، ظفر جيل الاولاد ، الظفر الذي يتوجه الحجب.

حفر بئر في حقل برقان



حفر الآبار عمل شاق يتطلب قدرة كبيرة من المهاراة والمجهود الجسماني ولقد حفرت شركة نفط الكويت حتى الآن أكثر من ٣٩٠ بئراً ، جعلت الكويت رابع بلد منتج للنفط في العالم .

شركة نفط الكويت المحدودة



النقد والعملية الإبداعية

— تنمة المنشور على الصفحة ١٦ —

يظهر حالة نفسية فردية ، يستطيع (فنانون) آخرون ان يبلغوا الانفعال الحقيقي والصفة الفريدة في جوهرها المحتوم . وليحملونا على ان نقوم بالمجهود نفسه هم يجيروننا على ان نرى بانفسنا شيئا من الذي رأوه هم . فيحدثونا او يوحون اليها بأشياء لم يكن الكلام المألوف معدا لان يعبر عنها . ويذهب (فنانون) آخرون أبعد فابعد . فهم يدفعوننا لتحريك اوتار خفية كانت تنتظر من يشيها في اعماق كيانتنا . وهكذا لا مهمة للفن ، اكان تصويرا او نحتا ، شعرا او موسيقى الا ان يطرد الرموز النفعية والتعميمات المتواضع عليها والمسلم بها ، اجتماعيا . وكل شيء يطرد الواقع عنا . فالن يقنعنا وجها لوجه مع الواقع . الفن هو فقط رؤية أكثر مباشرة للواقع . ولكن هذا الصفاء في الإدراك ادارة الظاهر للموضعات النفعية ؛ انه يتضمن « لانفعية » عفوية ومركزة في الاحساس والوعي ، و « لا مادية » معينة في الحياة ، وهذا ما سمي دائما مثالية وبرغسون يرى ان التضاد بين الواقعية والمثالية في الفن يقوم على سوء تفاهم . ففي نظره تقوم الواقعية في حقل العمل ، بينما تقوم المثالية في الروح . فعبر الحياة المثالية فقط نستطيع ان نخترع الاتصال مع الواقع .

هذه النظرة البرغسونية للفن تعود في بعض جوانبها الى النظرة البدائية للشعر والالهام حينما كانت الشعوب ، في فجر مدنيتهما تعتبر الشاعر او الفنان وسيطا بين البشر وقوى غيبية ، آلهة او شياطين تلقي على لسانه الشعر او الموسيقى او الفناء . ولكن برغسون استبدل الآلهة او الشياطين او الوز بالطبيعة التي جعلها تصطفي الفنان كائنات فريد مختار لتزوده بقوة خارقة في رؤية الأشياء وفي نقل الرؤية للناس . وبرغسون يصفي على الطبيعة نوعا من القوة الواعية . ونظرته هذه تنحدر من اتجاه الفلسفي العام المرتكز على الغائية التي تحاول تفسير حركة التطور في الطبيعة والحياة بوجود قوة منظمة مدركة تنبثق من الطبيعة وتشرف على دفع الكائنات في سيرها الطويل نحو اشكال اكثر كمالا وتعقيدا ووعيا وفردية وخرجا من المادية والسكون والتماثل . هذه الحركة هي التي يسميها الفيلسوف الفرنسي « الزخم الحي » والذي يعتبره المحرك الاول للتطور الخلاق . ورغم ما تزخر به هذه النظرية من براعة ودينامية مشوقة ، فاننا نعتقد انها لا تصمد امام الفحص العلمي الذي ينكر عليها غائيتها الشديدة ومحاولتها لحصر الموهبة الخلاقة عند الفنان فيما ترفده به الطبيعة والفريزة (تحت اسم الزخم الحي) صارفة النظر عن اثر العوامل الاجتماعية في تكوين الحس الجمالي والموهبة الإبداعية . ولكن هذا التحفظ لا يمنع من الاعتراف بالمكسب الجديد الذي جاء على حد النظرة البرغسونية في تركيزها الاهتمام على طابع الفرد والماني البكر التي تعطيها اللغة الفنية للأشياء بعكس اللغة المألوفة التي لا تعطي فيها الا صورا جزئية مبتورة مبتذلة ، الا رموزا عامة ومشتركة بين الناس .

وقرب من هذه النظرة بل وتتحد منها افكار الاديب الفرنسي تيري مولينييه Thierry Maulnier عندما يفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية فيقول (١):

« بما ان وظيفة الشعر ان يوحى بوسائله الخاصة النصيب الفريد في كل شيء مسمى ، تبدو الاعمال الشعرية بمثابة الوسيلة الأكثر فعالية بمتناولنا لاكتشاف ما يستعصى على الكلام العريض ، من العالم .

(١) تيري مولينييه : مدخل الى الشعر الفرنسي دار جاليمار

١٩٣٩ .

وباضافتها على كل مفرد ، في الكلام المألوف ، ما ليس يقوله ، تقوي هذه الاعمال الشعرية ، ان لم يكن قدرتنا على العالم ، فعلى الاقل احساسنا به .

ومن الاخطاء الشائعة التناقض الذي يفرضه الناس بين « الشعر » و « الواقع » . فالكلام يخبيء الواقع تحت قشرته الشفافة ، باستعماله المألوف . اما الشعر فيعيد للكلام عمقه ويسمح لنا بنصر وراءه الحقائق الواقعية التي لم تكن لنقيسها عادة الا في مخططاتها النفعي . وبذلك يملك الشعر سلطانا لا يعد على الكون وسلطانا أكبر على الواقع . وبذلك يملك ايضا ، ككل عملية خلاقة ، صفة عقلانية عالية . فما يعزى الى الشعر من « لا عقلانية » ومن « لا واقعية » ليس الا من باب الهراء . بل على العكس يمكن تحديد الشعر على انه عقل اعلى ؛ وان قيمته الفريدة ، كاداة للمعرفة ، تتأتى مما يخلق ، في نطاق مقاييس خاصة للأشياء يجهلها العقل المنطقي . ان العملية الشعرية ترفض هذه الفوضى في العقل البشري التي تحسب انها تمتلك لب الأشياء . انها تجرف المبدع الخالق الى هذه الحواشي من الكون التي يتركها الكلام المألوف عذراء ؛ الشعر يستخرج لنا من عالم ابدي البكارة مباحج دائمة التجدد . انه يعطينا اذن الشكل الاعلى للمعرفة .

ويلتقي هنا تيري مولينييه مع فاليري عندما يقول : « الشعر هو كلام في حالة التولد » . فالشاعر في نظرها يسمي الأشياء والمخلوقات بما يشبه جلال العمودية . ويبدو ، لهما ، انه لا تكتفي بتسميتها وانما ايضا بخلقها ، عندما يسميها . فكانه يقول للأشياء عندما يذكر البحر او الراء أو الشجرة : كن بحرا ! او كوني امرأة ! او كوني شجرة ! « وهكذا يستعيد الكلام وظيفته شبه الالهية كعمل لتعميد الأشياء . ان الشاعر يبدو كأنه يدعو العالم ان يولد من جديد .

هذه النظرة تعيد الى الازهان الكلمات الملتهبة التي كان يصف بها الشاعر شيلي (١) العالم السحري الذي تكشفه العملية الشعرية مصدقا على قول تاسو : « ليس من يستحق اسم الخالق ، غير الله والشاعر » .

ونرى ان هؤلاء المفكرين الذين يمثلون المدرسة الرومنطيقية (شيلي) او الامتداد للمدرسة الرمزية (فاليري ومولينييه) لا يعدون كثير ، عن الالتقاء ، في بعض الوجوه ، مع المدرسة الواقعية التي لم تكن تتردد عن التصريح على لسان راندا كارل ماركس :

« الفن هو بمعنى في المعاني ، أسمى درجة من درجات الفرح يمكن ان يهبه الانسان لنفسه . والفن يعبر في درجته السامية عن خلق الانسان ذاته بذاته » (٢) .

وهل يعدو هنري ، أحد المخططين النظريين لهذه المدرسة ، روح آراء مولينييه وفاليري عندما يقول مطلعا من فكرة ماركس : « الفن فرح (يعني أكثر من متعة وأكثر من اهتمام ذهني) انه خلاص . وما يزال يخلص الكائنات البشرية من حدودها . لقد عرض وما يزال يعرض اسمى صور الانسان : النماذج ، القدوات » (من كتاب علم الجمال - ص ٤٧) .

وكذلك يقترب الماركسي بليخانوف من كمال المفكرين الاسان والفرنسيين الذين عالجوا قضية الفن والجمال حين يقول :

« على الفنان ان يضع في صورة فردية الشيء العام الذي يشكل الاساس لآثره » .

(بليخانوف : الفن والحياة الاجتماعية . النص الفرنسي باريس ص ٢١٦) .

ومثله ايضا ، من هذه الناحية ، هنري لوفيفر عندما يعترف الفنان

(١) شيلي : Shelley : دفاع عن الشعر - كتب سنه ١٩٢١ . انظر مقاطع منه في كتاب الين وكلاوك : « النقد الادبي » ص ٣١٤ .

(٢) وردت في كتاب « علم الجمال » لهنري لوفيفر . ترجمة محمد عيتاني ص ٤٩٠ .

بقوله : « الفنان ، الخالق في الفن ، هو كائن انساني يحس باستعداد وبحاجة اساسية ملحة لنشر ما انطوى من ذاته وتحقيق هذه السذات في شيء محسوس في موضوع » والفنان يختلف في هذا الامر عن العالم والفيلسوف وعن رجل النضال والعمل . « والامر هنا يتعلق بالفنان لا بالفن اطلاقا . وهذا التعريف يشير بشيء من الالاحاح الى وجه من وجوه الفنان : الى الدعامة التي لفرديته الشخصية في النمو العام للمجتمع والحضارة » (١) .

وهكذا يتفق جميع الذين عالجوا الموضوع الجمالي في الفن ، على مختلف ميولهم واتجاهاتهم على اعتبار النزعة لطبع الاشياء ، موضوع اهتمام الفنان ، بالطابع الفردي كعنصر اساسي من عناصر الابداع الفني . فردية العمل الفني ، هي في صلب العملية الفنية . وهي المرتكز للتفرد وللإصالة والطابع الفريد .

هذا مع ضرورة الإشارة الى ان انصار مدرسة الواقعية الاجتماعية وعلى رأسهم الماركسيون ، يرون على اهمية العنصر الفردي في الخلق الفني ليتنوها الى ضرورة العناية بدراس الظروف الاجتماعية والتاريخية المكونة لشخص الفنان وللمادة الفنية التي يعالجها وخاصة اثر العلاقات الانتاجية السائدة في مجتمع ما ، في عصر ما ، في تكوين الانتاج الفني ، وحتمية تعبير الانار الفنية وغيرها من الابنية الفوقية للظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تقوم في اساسها كبناء سفلي . والان بعد هذه الجولة الواسعة في مختلف المفاهيم الفكرية للجمال وللعملية الابداعية ، اصبح لزاما علينا ان نتساءل :

ما علاقة النقد الفني بهذا العالم الخاص الذي اجمع الفلاسفة والمفكرون على افراده للنتاج الشعري والموسيقي والفنون الأخرى ؟ هل بالإمكان ادخال النقد في نطاق هذا العالم ؟ او بالأقل ، هل في وسعنا ان نؤكد ان العمل النقدي يحمل الملامح والسمات التي اضيفها المفكرون الذين دكرنا على الاعمال الابداعية التي ادخلوها في مجال الفنون الجميلة ؟ لقد قلنا في مستهل بحثنا ان النقد فن مستقل عن الفنون الابداعية التي تعالجها . وقد كان من البدهي ان يستتبع هذا التأكيد ان بنفس فوراً البحث بعلاقة النقد بالعملية الابداعية المميزة للفنون الجميلة . فاستقلال النقد كان من شأنه ان يحمل على الاقرار بان له اصولاً مختلفة واساليب وفعاليات ونواميس من طبيعة تختلف عن نواميس منشأ الاثر الفني وفعاليته .

هذا صحيح لاول وهلة . فان نظرة عاجلة على اكثر الانار النقدية المعروفة تحمل على الاعتقاد بان النقد يدخل في نطاق الابحاث العلمية اكثر مما يدخل في دائرة الخلق الفني . فالتقيد بإشراك الابحاث العلمية خاصة الاعتماد على التسلسل المنطقي . وهو يرتكز على المعرفة الواعية لانه في طبيعته وفي غاياته محاولة لالقاء الضوء على الاعمال الفنية ولتنمية الوعي بمصادر الجمال فيها ؟ وان تركيز المدرسة الحديثة في النقد وخاصة في بريطانيا والولايات المتحدة ، على اعتماد المعطيات التي تقدمها العلوم المختلفة تزيد في اضعاف الطابع العلمي على الابحاث النقدية التي اصبح البعض يعتقد تسماً منها ملحقا ببعض العلوم وخاصة علم النفس والتحليل النفسي .

يقول بيوس سرفيوس (٢) : « ان لغة العلوم هي مجموع العبارات التي يوجد لكل منها بديل او عبارة معادلة » . وهو يعني بذلك ان العبارات والجمال التي تستخدم لطرح مسالة حسابية او لتوضيح اختبار كيميائي او فيزيائي مثلا تنصف باحتفاظها بالمعنى ذاته بالنسبة لجميع القراء أو السامعين . ومن جهة أخرى بالإمكان استبدال الأفراد بمفردات أخرى في داخل الجملة ذاتها دون ان يتغير المعنى المقصود ، وكذلك بالإمكان ، في اللغة العلمية استبدال الجمل بآخرى لاعطاء المعنى نفسه ، وبكلمة ان للمفردات قوة ابرائية مطلقة في اللغة العلمية ، أي انها مقبولة في التعامل من قبل جميع الناس .

(١) هنري لوفيفر : علم الجمال - ص ٤٦

(٢) بيوس سرفيوس : Pius Servius لغة العلوم - ١٩٣١ ص ٣٩

وتتطبق هذه الصفات على لغة البحث النقدي ، باستثناء بعض الكتابات النقدية التي يمكن ان تدخل في فئة النشر الفني . ففي لغة النقد ، كما في كل لغة علمية تحمل المفردات الواحدة المعاني نفسها بالنسبة لجميع القراء ، انها تحمل المعاني « الاستعمالية » ، كما يقول فاليري اي المعاني التي يكرسها الاستعمال . وكذلك من الممكن تلخيص بحث نقدي ونقل محتواه الى القراء بصورة تقريبية او مختصرة . ويمكن ترجمة الاثر النقدي من لغة الى أخرى دون ان تفقد اكثر قيمتها .

اما الاثر الفني فيستعصي على جميع هذه المحاولات . فان قيمة هذا الاثر رهن بطابع الكلية والوجدانية والتفرد الذي يحمله ، بحيث لا يمكن ان ينظر اليه الا كاملا وكما ورد في ريشة مبدعه او بأزميله وكل محاولة لابال جزء منه باجزاء يعتقد انها معادلة ، وكل محاولة لنقل محتواه بتعابير أخرى او بأشكال وصور مختلفة تقضي عليه وتفقد المبرر الاول لوجوده ولقيمته : الإصالة . والإصالة تعني انبثاق الاثر الفني من ذات الفنان بصورة مباشرة وظهوره تعبيراً مباشراً عن العواطف والانفعالات الملتزمة والمتصقة المتصاقا حيويا بشخصيته الفردية ولهذا فان من المتعذر تلخيص العمل الفني او نقله الى لغة أخرى . ان كل ما ينقل هو محتواه ، والمحتوى ليس الا احد عناصر الاثر الفني ولكن من الاستحيل نقله بكليته وميسمه التفرد الاصيل .

ومع ذلك ، مع كل هذه السمات التي تقرب النقد من البحث العلمي فاننا لانميل الى استبعاد العمل النقدي استبعادا كاملا عن دائرة الانتاج الابداعي .

دارالمعارف لبنان

بنابة السيلي صاحبة رياض الصلح ص.ب. ٢٦٧٦

القصة التاريخية التي تصور حوريات الثورة الفرنسية ، قصة حب من العبداء كاتبة وناضلة مع الشعب ضد الطغيان ويحكم النبلاء الفاسد .

قصة ملهة بالمغامرات والفارقات والبطولة

كاراموش

تأليف الكاتبة الشهيرة رفايل سابا نيغي



المنشور
١٩٥٠
أرميا بارلوا

تطلب من جميع المكتبات الشهيرة

المنهج التجريبي الذي ادخله العالم البيولوجي كلود برنارد في علم الفسيولوجيا .

وكما كان الكثير من مسرحيات شيلر وجوته واشعارهما انعكاسات للأفكار الفلسفية التي كانت تضطرب في عقولهم ومعلمهم من فلاسفة المانيا في اواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كذلك نجد في الكثير من قصص الروائيين الروس ، مثل دوستويفسكي وتشيكوف وجوركي وتورغيفيف أصداء عميقة للأفكار الفلسفية والاجتماعية والعلمية التي كانت تعصف في المجتمع الروسي تحت الحكم القيصري . وهل من تفاعل مع الجو العلمي اشد مما نجده في روايتي « الجريمة والعقاب » و « الاخوان كرامازوف » اللتين تبدوان محاولة فنية لاستخدام معطيات العلم الجنائي وعلم النفس الناشئين في خلق الاطار للرواية وفي تحريك اشخاصها بصورة تبدو وكأن الحياة على اطراف الحروف . وهل نحن بحاجة الى التذكير بالعلاقة الوثيقة بين قصص جيمس جويس وتعاليم « يونج » في علم النفس الجماعي ، وكذلك بين معطيات علم النفس النشئ وروايات مارسيل بروست التي تعتبر وثائق لا تقدر بثمن عن حياة النفس اللاواعية واثار الذكريات فيها . وهذا الاتجاه لمثل المعطيات العلمية وللإفادة من المنهج العلمي في الاستقصاء والبحث العلمي المنظم وقوة الملاحظة يبلغ ذروته عند قصص معاصر هو جون شتاينبيك وخاصة في روايته « عناقيد الغضب » ، وفي بعض قصص « الوادي الكبير » التي تزرخ بالمعلومات الدقيقة والملاحظات الفريدة عن حياة النيمات والحيوان وعن دقائق تركيب الآلة مما لاتصدر الا عن عالم راسخ القسّم في علمه ومما يعطي هذه القصص نفسا ملحما في تمجيد الآلة والعلم واثرها في حياة الناس ، يتفق مع مستوى الرقي في عصرنا الحديث . وحتى الشعراء لم يقلّوا من وحي الحركة العلمية ومن اغراءات عكس رموزها ومناهجها واغوارها الفنية في اشعارهم .

ولن نكرر ماقلناه عن شعراء السريالية ، ولكن حسينا ان نشير الى شاعر مثل فاليري يجمع كل جلال الجمالية الاغريقية الى صفاء الكلاسيكية الحديثة . فاننا نستجد في شعره كل معاني التوازن والحرمة والانضباط العاطفي وكل الاقتصاد في الشكل والعبارة ، وبكلمة كل الصفات العقلانية التي تذكر بلفة علم الرياضيات المتجردة من كل مايفضل عن ضرورة توضيح المسألة الفكرية العليا .

اننا اوردنا كل هذه الامثلة لندلل ، خلافا لآراء الاسطائيقيين الذين ذكرناهم ، ان الفن نفسه لايعتمد فقط على الحدس كوسيلة للمعرفة وان عملية الابداع الفني لاتجري فقط في ظلمات الحياة اللاواعية او على هامش العقل المنظم والادراك المنطقي ، وان النشاط الزاخر بالتنظيم الذهني لايدمر حتما المادة الشعرية .

اننا نبيح لانفسنا الاعتقاد بان الفنون ، وان كانت تفني احلام الانسان واشواقه المخبوءة في جملة مافنيه ، تعبر ايضا عن العمليات المتوازية التماسكة المتناسقة بفعل العقل الواعي والتسلسل المنطقي . ولا بد لنا ان نفكر بالجهد الشاق الذي يبذله الروائي المؤلف المسرحي لاختيار اشخاصهما ولتنويعها وتنويع حوارها وسلوكها ولخلق المواقف التي تتصارع فيها لثرى كم من الطاقة الذهنية الواعية تلزم لعمل الخلق الفني . وكذلك كم من طاقات مفكرة وكم من خبرة بالآلات وبالصوات المتفاوتة التي يمكن ان تصدر من كل منها ، وكم من قدرة على التنظيم والتصوير تلزم للمؤلف الموسيقي ليعرف بصورة مجردة نوع الانقسام المتألقة التي ستنبثق من تآلف عزف الات معينة في لحظات معينة .

الحدس وحده لا يكفي لحل كل هذه المسائل بل يلزم ان تعمل السي جانبه كل القوى الواعية المخزونة في ثنايا عقله ، عند لحظات ابداعه . وكذلك الشاعر الذي يخضع للقواعد الصارمة من النظم وخاصة للقواعد العروضية في الشعر العربي يحتاج الى مثل هذه الذخيرة من الادراك الحي وحتى الاحلام ، التي يعتقد انها درب الشعراء والفنانين الى الاسرار الكونية ، ليس من الممكن ان نرى فيها البقايا من الحياة الواعية السابقة؟ الا يمكن اعتبار اللاوعي النتاج لتفتت القوى العقلية الواعية ؟ فالابداع الشعري والفني ليس فقط ضربا من الحلم ولكن قبل كل شيء وجها

فاننا قلنا انه اذا كان النقد مستقلا عن الفنون الاخرى فهو متصل بها اتصال التمثال بالحجر او الخشب الذي صنع منه . وهذا الامر يؤدي الى ضرورة مشاركة الفنون الاخرى الكثير من عناصرها وهمومها ومخاطر تكونها .

فالنقد ليس علما كله . انه لايقع في نطاق البحث العلمي الا فسي جانب منه ، ولكنه في جانب اخر يقع او يتجه نحو الوقوع في دائرة الخلق الفني . النقد هو احد النشاطات الانسانية التي تقع على التخوم القائمة بين العلم والفن . وهو بحكم مركزه هذا يستعير من كل من الجانبين بعض عناصره ليفذي بها الجانب الآخر . مثله في ذلك مثل الفلسفة وعلم الجمال .

ومن الواضح ان النقد استفاد الكثير من مكتسبات المعرفة العلمية . ومنذ اقدم العصور لجأ الباحثون والفلاسفة الى معطيات العلم لتقييم الفن . فمنذ القدم استعار الدارسون معطيات الارقام الرياضية لفهم اسرار الايقاع الشعري والموسيقى . وقد تجلى هذا الاكتفاء بين الذهن العلمي والفني في الخليل بن احمد لمشكلة العروض والاوزان الشعرية هذه الدراسة التي كانت احدى المنطلقات الرئيسية للدراسات النقدية للشعر عند العرب . وقد كان للوثبة العلمية الكبرى التي عرفتها الانسانية في القرنين الماضيين وخاصة في العلوم البيولوجية والطبيعية ، ولولدت علوم جديدة اجتماعية وغير اجتماعية قد امد النقد الادبي والفني بمواد للبحث وللإستقصاء لابنصب . هذا بالاضافة الى الدراسات اللغوية والترهية والادبية المقارنة التي وسعت افاق المعرفة الفنية واغنتها على نطاق لاعهد للانسانية بمثله .

ولكن لا بد ان يتبادر الى ذهننا هذا السؤال :

وهل اللجوء الى هذه المعارف العلمية هو من نصيب النقد وحده ؟ ام تستمد الفنون من الحركة العلمية والرقي التكنيكي مواد لانتصب للالهام ومحرضات وموجبات ومواضيع لاحد لها ؟

ولعل المدرسة السوربالية في الشعر والتصوير هي التي ذهبت الى ابعد في هذا الاتجاه نحو الاستيحاء من معطيات العلوم الحديثة . فكان لها الفضل الذي تعتبره من امجادها الكبرى ، في توسيع مجال الابداع الشعري والفني الى ابعاد كونية والى اعماق من الحياة الفكرية كانت مهمة الى هذا الوقت . ومتروكة دون افادة . فقد كان للتجربة السريالية الفضل في ان تحمل المجهول في اعماقنا النفسية والذهنية الى ضوء الكلمة المهيمنة وان توجه ندائها الى عقلا الباطن والى كل اجزاء الانسان التي كانت متروكة في الظلام فاصبح تاريخ الفن مدبنا للسريالية بالاغوار والاصداء التي اكتشفها وبالكثوز المجهولة التي فتحتها امسام الابداع الشعري وبالمناهج القائمة على التفتت واعادة التنظيم التي اعادت للاشياء في هذا العالم وجودها العميق وقيمتها الاخاذة .

فالتقت السريالية مع الحركة الفرويدية في محاولتهما لدمج الاقسام الخفية وغير الروضة من حياتنا العقلية مع الآثار الموضوعية والقابلة للاداء والنقل من النشاط الفني . وهكذا يصح اعتبار السريالية والفرويدية كدعوتين للوعي لا كدعوتين للوعي ، وكحركتين للارتفاس باللاوعي الى مستوى الوعي .

ولا يقف التفاعل بين الحركة العلمية والحركة الفنية عند هذا المظهر فالن الروائي الذي يعتبر علاقة العصور الحديثة استنفد كل جهوده في وضع الحقائق والاساطير العلمية في دائرة البناء الفني وبكفنا ان ننظر الى الاهمية التي كانت تعطها المدرسة الطبيعية L'Ecole Naturaliste في القرن التاسع عشر في فرنسا على تبني الطريقة العلمية في القصة وفي الدراما وقد بلغ هذا الاتجاه حدا من الفلو ، عند بعض زعماء هذه المدرسة الى حد الدعوة لاسماها زولا : « القصة التجريبية » . والى بناء « ادب يسير العلم » (1) : وهو يعني بذلك ان يدخل في الرواية

(1) اميل زولا : الرواية التجريبية : Le Roman Experimental

باريس ١٩٠٢

من الأيقظة ، ومن انتبه الواعي العميق .

فأذن لا يجوز استبعاد النقد عن دائرة الإبداع الفني لمجرد أن الناقد يحتاج الى مخزون واسع من الثقافة العلمية والفنية والى مقدرة واسعة على استخدام وسائل التحليل والاستقراء والاستنتاج والاستدلال وغيرها من الوسائل المنطقية .

وكلما كان المحتوى غنيا وعميقا كلما كانت حاجة الفنان اكبر الى استخدام هذه الوسائل العقلية ، ولا يخفى ان غنى المحتوى يشكل احد الاسس القيمة الاثر الفني ولعنصر الديمومة والاستمرار والشمول في تقديره . وهنا تبدو اهمية افكار المدرسة الواقعية الاجتماعية التي تحاول ان تفسر غنى المحتوى بمدى الفني والتشابه في العلاقات التي يحدث عنها وعمق الحاجات الاجتماعية التي يعبر عنها .

وبالمقابل لابد للناقد ، بحكم اتصاله الوثيق بالفنون الاخرى التي يشكل درسها مادته وموضوعه ، ان يكون في عمله انتقدي اقرب ما يكون من مواطن القيمة والقياس التي تتم فيها عمليات الإبداع الفني ، ولكي يستطيع الناقد تقييم النتاج الفني ، يتوجب عليه ان يمر بحالات الخلق التي مر بها الفنان او بما يعادلها ، فان مهمة الناقد الاولى هي ان ينقل للقارئ بالوسائل المناسبة واللغة الملائمة ، شحنة الاحاسيس والافكار والتصورات التي يعبر عنها الاثر الفني وان ينزع عنها فرديتها التي اضافها الفنان ليعيدها الى نطاق التعميمات والرموز المتعارف عليها والمدرجة من افهام جميع الناس ، ولكن يستحيل على الناقد ان يقوم بعملية التحويل هذه ، اذا لم يكن لديه القدرة على القوص في العالم الذهني والعاطفي ، في الاغوار الواعية واللاواعية التي انبثق عنها العمل الفني . وبمعنى اخر ان الناقد ، بعمله التحليلي للاثر الفني يقوم برحلة مماثلة لرحلة الفنان ولكن في اتجاه معاكس ، فيمنها يذهب الفنان من الاشياء والمواقف ومن رموزها المخزونة في الكلمات والمكرسة بالاستعمال العام لنصل بها الى التعميد الفردي ، والطابع الشخصي الذي ينفخ فيها يعود الناقد بالعالم الخاص الذي يبدو من خلق الفنان وحده ليضعه في متناول القراء والسامعين ، وفي نطاق ادراكهم العام ؟ ان الناقد يعيد بتحليله للاثر الفني ، خلق عالم الفنان من جديد وبصيغة جديدة . فالنقد هو اذن عمل ابداعي ولكن بصورة معكوسة . وهو يحمل من عدة وجوه الطابع الفردي الاصيل الذي نجده في كل صنع فني .

وبودنا ان نوضح هنا معنى الطابع الفردي الذي رأينا اكثر الباحثين يتفقون على توفره كعنصر اساسي مميز لكل اثر فني . اننا نرى ان فردية الاثر الفني تعني مجموع عمليات التحويل التي تمر بها الاشياء والانفعالات التي تحدثها هذه الاشياء في نفس الفنان . فالاحساس الفني في نظرنا ليس الا نوعا من ارتفاع الحدود والحجب التي تقوم عادة بين « انا » الفنان والعالم الخارجي . انه نوع من ترشح الحدود الخارجية لنفس الفنان وانفتاحها لدخول العالم الخارجي ولاندماج مرتكزات هذا العالم وعناصره في تيار الحياة الداخلية في نفس الفنان ، كما تندمج العناصر الفذائية التي يمثلها الجسم في كل خلاياه حتى لتضيع ماهيتها الاصلية وتصبح شيئا واحدا من طبيعة البيئة الجديدة التي تدخلها . فالأثر الفني نتاج نفس الفنان وفكره ولا يعكس العالم الخارجي الا من خلال الفرد الانساني الذي هو الفنان . الصنيع الفني ليس صورة عن العالم الا من خلال ما يسميه النقاد المعاصرون « التجربة الشخصية » للفنان . وهذه هي الحال فيما يتعلق بالناقد . فهو في فحصه للآثار الفنية لا يستطيع الا ان يمثل عناصرها الاساسية وان يخضع رؤيته لهذه العناصر لجميع عمليات التحويل الذهني

والتفاعلات والممثل التي تتم عادة في نفس الفنان ، ولكن بصورة وفي اتجاهات مختلفة وفقا لمزاج الناقد وثقافته وحساسيته ونفاذ بصيرته . وتخرج صورة الاثر الفني من ريشة الناقد انعكاسا لجميع هذه الاغوار النفسية الواعية واللاواعية التي تشكل مجموعها نفس الناقد . انها تبدو تعبيرا لرؤيته الفردية ولتجربته الشخصية بالقدر نفسه الذي كانت تعبيرا عن تجربة الفنان .

وفي الحالتين تتم عمليات خلق ، أي تنظيم جديد اصيل ، فريد

لعناصر ندخل في تكوين العالم الخارجي او كبدل وصور لهذه العناصر بشكل الوان وخطوط أي الرؤية من خلال ذاته فقط أو كلمات ، ولكن الفرق بين الصنعيين هو ان الفنان يعطي الرؤية المباشرة للعالم امسا الناقد فلا يعطي الا الرؤية غير المباشرة لهذا العالم ، أي الرؤية مسن خلال نفس الفنان ونفس الناقد على السواء .

ومن الذي يستطيع ان ينكر الطابع الفردي الفريد والاصالة الفنية وبالتالي ميسم الإبداع في العمل النقدي ، ازاء آثار مثل آثار النحات ، وابن قتيبة ، وابن المعتز وابن الاثير ، وبعض مقاطع من الاغاني التي تعرض فيها لتقييم الشعراء ، وازاء بعض الكتابات النقدية لكتابتنا المعاصرين من أمثال عمر الفاخوري في « الباب الرصود » و « الفصول الاربعة » وميخائيل نعيمة في « الغريال » ، وابراهيم المازني ، ومارون عبود في « مجدودون ومجترون » و « جبابرة واقزام » ؟ وطه حسين في « حديث الاربعة » . كيف نستطيع ان نضع فواصل بين عمليات الإبداع التي ننزوها للشعر والنثر الفني وهذه الآثار التي تحمل كل سمات هذا الإبداع من سعة خيال وثقافة وغزارة علم ، وعمق فهم وشدة حساسية وسلامة حس ، وأحيانا من حلالة حديث وطرافة لغتة وغرابة روح فكهة أو ساخرة . كيف نستطيع ان نبعد النقد عن مجال الفنون الإبداعية ، وليس من عصر الا نرى فيه الشعراء والفنانين أنفسهم ينزلون الى حومة النقد يدافعون بها عن مذاهبهم وارائهم الشعرية والفنية بالحماس نفسه والزخم نفسه والحساسية والطرافة والسخرية نفسها التي نجدها في آثارهم الفنية الاخرى . كيف نستطيع ان ننفي صفة الإبداع عن نقد ناقدين محترفين مثل سانت بوف وتين ورينان وهازليت ووليم اميسون وايفور ريتشاردز وعن الآثار النقدية لشعراء وفنانين من أمثال شيلي وكولريج وبودلير وفاليري وادجار الان بو وسارترس وأراجون و ت . س . بيوت .

وبعد ، أي فنان وأي شاعر يتخلى عن صفة الناقد في داخل ذاته في كل لحظة من لحظات عمله الإبداعي الا يصح القول ان الفنان هو اول ناقد لآثاره ؟ ليست عمليات التنقيح والتهديب والتصفية امتناعا التي يمر بها الفنان والشاعر قبل ان يسلم آثاره للجماهير هي في حد ذاتها صور خاصة من العمل النقدي ، أو « النقد الذاتي » كما ورد في اللغة السياسية ؟ ليست هذه العمليات التي تتجهر فيها الآثار الفنية ، وتتصفى أثناء تكونها التدريجي جزءا لا يتجزأ من العمل الإبداعي ؟ كيف يصح اذن ان ننفي هذه الصفة الإبداعية عن العمل النقدي الذي لا يعدو ان يكون تسجيلا كتابيا لهذه العمليات أو لما يشابهها ، بقلم الفنان نفسه أو بقلم شخص مختص بهذه العمليات النقدية ؟

ونحن في عالمنا العربي هنا ، ألم تدخل في ترائنا الشعري المتداول على الشفاه وفي الكتب ، أحكام نقدية وردت بصورة شعرية من مثل قول عنترة الذي يدل على ان المحتوى الشعري مبدول لجميع الناس وان الإبداع يقوم في طريقة الاداء : « هل غادر الشعراء من متردم »

ومن مثل قول أبي نواس الذي يسخر فيه من الطريقة التقليدية في الاستهلاك الشعري بالبكاء وتذكر الاحباب :

دع ذكر ليلى ولا تطرب الى هند واشرب على الورد من حمراء كالورد والخلاصة فاننا نعتقد ان الآثار النقدية والآثار الفنية تشترك في كثير من المواضع وتختلف في كثير من الوجوه . فإذا كان صحيحا ان الحدس يغلب في اكثر الاعمال الفنية وان العقل الواعي يغلب في اكثر الاعمال النقدية كوسائل للمعرفة والبحث ، الا اننا نجد ان هذه الصورة العامة التي تحاول ان تضع حدا فاصلا بين المجال النقدي والمجال الفني ليست دائمة الواضوح والثبات . وليس من العسير علينا ان نجد العديد مسن الآثار النقدية التي تتصف بصفات العمل الفني وبطابعه الإبداعي كما نجد العديد من التعميمات الفنية يشارك النقد والابحاث العلمية سماتها العامة ؟ كل ذلك من شأنه ان يطمس الحد الذي تحاول التعريفات ان تضعه بين المجالين وان يسمح بادخال النقد ، من بعض النواحي ، في مجال الاعمال الإبداعية .

علي سعد